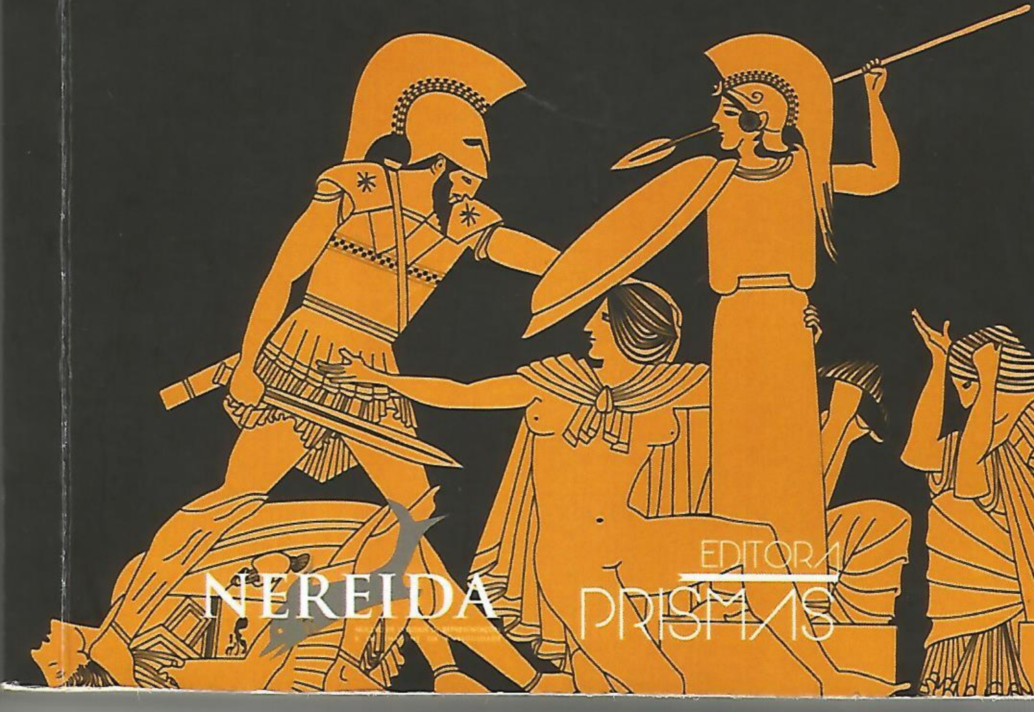
# A Guerra e o Teatro de Eurípides

## Representações da guerra do Peloponeso nas tragédias Hécuba, Suplicantes e Troianas

Brian Gordon Lutalo Kibuuka



NEREIDA

EDITORA PRISMAS

# Coleção Nautai

**Diretor Científico:**

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima (UFF)

**Consultores Editoriais:**

Adriene Baron Tacla (UFF)
Ana Livia Bomfim Vieira (UEMA)
Ana Teresa Marques Gonçalves (UFG)
Gilvan Ventura da Silva (UFES)

Dedico este livro:

À Aimée e Edeny, amo-vos.
À Sônia; Gláucia e Samaly, família.
Ao amigo Pedro Barbosa, com gratidão.
Ao Carlos Alberto e ao Sérgio Glória,
amigos inspiradores, com saudades.
Ao admirável Alexandre Carneiro, com apreço.

# Sumário

**Prefácio** ........ **11**

**Introdução** ........ **15**

**I**

**A *Pólis*, a Guerra e o Teatro Grego – Princípios Metodológicos** ........ **33**
- 1.1. História, Literatura e Tragédia Grega: Questões Preliminares ........ 44
- 1.2. O espaço ........ 66
- 1.3. A Pólis Teatral e o Imperialismo Ateniense ........ 99

**II**

**A Guerra do Peloponeso e o Drama Euripidiano** ........ **109**
- 2.1. O Êthos da Guerra na Grécia Antiga ........ 111
- 2.2. Os Antecedentes da Guerra na Tragédia: A Guerra na Poesia Arcaica ........ 116
- 2.3. O Drama Euripidiano ........ 123
- 2.4. Substratos Míticos do Drama Euripidiano ........ 135

**III**

**Relações entre a Guerra do Peloponeso e os Temas Bélicos das Tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*** ........ ***157***
- 3.1. As Tragédias Euripidianas e a Guerra ........ 159
- 3.2. As Imagens e Representações da Guerra na Tragédia Hécuba ........ 164
- 3.3. As Imagens e Representações da Guerra na Tragédia Suplicantes ........ 182
- 3.4. As Imagens e Representações da Guerra na Tragédia Troianas ........ 202

**Conclusão** ........ **219**

**Bibliografia** ........ **225**

# Prefácio

A guerra é um fenômeno bastante conhecido na história da humanidade. Vários povos e culturas já sofreram o impacto devastador de um conflito armado. Os gregos antigos vivenciaram essa experiência e refletiram, em diferentes gêneros literários, acerca da dor, do sofrimento e dos flagelos causados pela guerra. A presente obra ilumina justamente as 'imagens' literárias construídas a respeito de um dos maiores conflitos bélicos do V século a. C.: a Guerra do Peloponeso. Tal conflito pode ser considerado um divisor de águas na disputa pela hegemonia política no Mediterrâneo Antigo. E foi alvo de interesse de historiadores, oradores, poetas e 'artistas'.

O presente livro consiste em um novo e instigante olhar sobre as representações criadas pelo teatro ático a respeito da Guerra do Peloponeso. Brian Gordon Lutalo Kibuuka realizou uma pesquisa árdua e investigou o impacto da guerra na população por meio do relato do tragediógrafo Eurípides. Evidentemente o poeta ateniense não se referia explicitamente aos sofrimentos de seus concidadãos. Eurípides se utilizou de metáforas e 'imagens', ele narrou os sofrimentos e angústias especialmente das mulheres durante a Guerra de Tróia. A ficção aqui ajudou compreender melhor as angústias das mulheres atenienses durante o conflito contra os espartanos e seus aliados.

Em sua pesquisa, Brian Kibuuka buscou desvelar os signos e códigos criados pelo tragediógrafo Eurípides para expressar a dor dos Atenienses durante o referido conflito. O autor analisou três tragédias, a saber: *Hécuba, Suplicantes e Troianas*. Além de lê-las no original, Brian Kibuuka fez uma análise criteriosa das passagens em grego. Professor de língua grega antiga, o pesquisador, por meio de sua análise filológica, pôde extrair o máximo de informações sobre sua temática de pesquisa. Aqui devo ressaltar o frutífero diálogo entre História, Filologia e Linguística. Além de exercer toda sua verve de filólogo, o autor aplicou a Análise do Discurso de Dominique Maingueneau.

O texto que compõe o livro foi estruturado em três capítulos. O leitor logo perceberá a preocupação do autor com as questões teóricas (conceitos) e metodológicas (métodos para analisar o drama euripidiano) ao longo de sua pesquisa. Mas gostaria aqui de salientar um aspecto rico e amplamente aprofundado pelo autor: a relação entre teatro e a sociedade ateniense *políade* do V século a. C.

Brian Kibuuka explora de forma sagaz o diálogo entre o teatro e o seu público, desde os aspectos espaciais até os mais abstratos e simbólicos. O teatro, em Atenas, era uma espécie de 'vitrine' da democracia e do 'imperialismo' atenienses. Local privilegiado do exercício da tolerância e do contato entre o *Eu* e o *Outro*. No *théatron* (arquibancada) encontravam-se cidadãos pobres e ricos, políticos, sacerdotes, estrangeiros e, talvez, até mesmo mulheres. Durante as Grandes Dionisíacas, os Atenienses cobravam o *phóros*, o tributo, das *póleis* aliadas da Liga de Délos. E no palco e na *orchéstra*, atores, coreutas e músicos faziam circular mensagens e representações criadas pela cultura dos Atenienses. Isso nos remete atualmente ao papel da televisão, da mídia

e da própria rede mundial de computadores. Tais representações forjadas no seio de uma dada sociedade podem ser compartilhadas por outras culturas. Tragediógrafos como Ésquilo e Eurípides, por exemplo, forjaram 'imagens' de mulheres (Clitemnestra, Helena, Medeia etc.) de heróis (Teseu, Orestes, Héracles etc.) e de estrangeiros (Persas, Espartanos, Cíclopes etc) míticos ou não. Suas peças trágicas foram reapresentadas em diversos teatros de toda a Hélade. Isso quer dizer que tais representações criadas em Atenas por seus teatrólogos foram 'consumidas' por todo o Mediterrâneo.

Outro ponto bastante profícuo da pesquisa de Brian Kibuuka é o de apontar o teatro como um espaço *heterotópico*. Mais uma vez preocupado com conceitos e noções, o pesquisador dialogou com o filósofo Michel Foucault para pensar o teatro como um *tópos* privilegiado de veiculação de falas, discursos e mensagens. Espaço que congregava e abrigava várias espacialidades, não só concretas, bem como abstratas: o palácio, o túmulo, o Hades e o Olimpo, ou seja, representações inventadas pela cultura helênica. Além disso, em Eurípides o espaço do teatro pode se transformar em um lugar de denúncia por meio da metáfora. O tragediógrafo mostra as agruras decorrentes dos conflitos e das guerras. Uma jovem e bela princesa casta perde toda a sua glória, seu status e seu prestígio. A mulher é o alvo predileto de Eurípides, desde a forte estrangeira e feiticeira Medeia até a pobre cativa e profetisa Cassandra. Mas por quê? Brian Kibuuka nos dá a resposta em sua pesquisa: a mulher em Atenas durante o V século tornou-se visível na sociedade *políade*. A mulher foi obrigada a cuidar da família e dos filhos em virtude do marido ausente. A Guerra do Peloponeso vitimou boa parte da população masculina, assim sendo a mulher saiu de um 'confinamento' de sua casa e foi para a *agorá* (praça), para as ruas e até mesmo para o teatro, como evidenciam várias tragédias euripidianas.

Brian Kibuuka captou bem as preocupações do tragediógrafo por meio das representações criadas por ele acerca do sofrimento das mulheres de Atenas. No palco estavam atores representando as sofridas cativas troianas. O cenário era o palácio de Príamo, mas a mensagem de Eurípides era outra... Alguns espectadores conseguiram compreender a metáfora, outros não. Mas a tarefa do tragediógrafo de comover e promover o mínimo de reflexão no seu público foi muito bem analisada na pesquisa de Brian Kibuuka. Convido o leitor a apreciar um texto rico no diálogo entre História Antiga e Filologia.

Alexandre Carneiro Cerqueira Lima
Professor Doutor do Departamento e do Programa de História (PPGH) da Universidade Federal Fluminense/
Pesquisador do NEREIDA (UFF).

# Introdução

Este livro visa tratar da antiga e conhecida Guerra do Peloponeso por uma nova via. A partir das possibilidades de percursos investigativos observados no conjunto de obras publicadas por Donald Kagan sobre essa guerra,[1] procura-se aqui seguir uma mudança de paradigma da pesquisa a respeito do conflito entre Atenas e Esparta na segunda metade do século V a.C. Parte-se aqui do pressuposto de que a história militar,[2] a história das ideias políticas,[3] ou mesmo a perspectiva literária dedicada à análise da obra de Tucídides[4] apenas tange superficial e lateralmente as múltiplas possibilidades de tratamento do tema, uma vez que deixa à margem vários documentos que também conservam alguma relação com a Guerra do Peloponeso, em especial a tragédia grega. A pesquisa atual geralmente recorre aos documentos de historiógrafos[5] da guerra na Antiguidade, Tucídides e Xenofonte, e eventualmente à biografia de Péricles escrita por Plutarco. Avança-se na presente pesquisa para além disso: vai-se em direção às alusões indiretas da guerra na tragédia grega.[6]

---

[1] KAGAN, D., *On the Origins of War and the Preservation of Peace*. New York: Doubleday, 1995; *The Archidamian War*. Ithaca: Cornell University Press, 1974; *The Fall of the Athenian Empire*. Ithaca: Cornell University Press, 1987; *The Outbreak of the Peloponnesian War*. Ithaca: Cornell University Press, 1969; *The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition*. Ithaca: Cornell University Press, 1981; *The Peloponnesian War*. New York: Penguin, 2003; *Thucydides: The Reinvention of History*. New York: Viking Press, 2009.

[2] Por exemplo, com LAZENBY, J. E., *The Peloponnesian War: A Military Study*. Londres: Routledge, 2004; ou BAGNALL, N., *The Peloponnesian War: Athens, Sparta, and the Struggle for Greece*. New York: Barlow, 1996.; ou mesmo HUTCHINSON, G., *Attrition: Aspects of Command in the Peloponnesian War*. Stroud: Spellmount, 2006; Ver ainda: STRASSLER, R. B. (ed.), *The Landmark Thucydides: A Comprehensive Guide to the Peloponnesian War*. New York: Free Press, 1996; STRAUSS, B. & McCANN, D. (eds.), *War and Democracy: A Comparative Study of the Korean War and the Peloponnesian War*. New York: M. E. Sharpe, 2001.

[3] RAAFLAUB, K.A., Father of all – destroyer of all: war in late fifth-century Athenian discourse and ideology. In: STRAUSS, B. & McCANN, D. (eds.), *War and Democracy: A Comparative Study of the Korean War and the Peloponnesian War*. New York: M. E. Sharpe, 2001, p. 307-356; DE STE. CROIX, G.E.M., *The Origins of the Peloponnesian War*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

O estudo da dramaturgia grega do período clássico empreendido por historiadores e demais classicistas constitui uma parte importante da pesquisa sobre a Guerra do Peloponeso. Porém, tal análise se deu majoritariamente a partir das comédias de Aristófanes, que fazem alusão direta a personagens da época do conflito, mencionam a guerra e instruem a respeito da necessidade da busca de um caminho para a paz.[7]

A pesquisa a respeito da Guerra do Peloponeso não avança tanto quando a documentação que serve de base para a análise é composta fundamentalmente pelas tragédias de Eurípides. Ainda que se reconheça haver nas peças euripidianas vários enredos motivados pelo estado de guerra, e que tais enredos sejam relacionados aos outros documentos da época hoje disponíveis,[8] e que se destaque eventualmente o caráter político,[9] ideológico,[10] contextual[11] e simbólico[12] do drama euripidiano, não é frequente que se utilize das tragédias de Eurípides como documentação para a reconstituição do contexto da guerra.[13] E é tal caminho, pouco trilhado, que se procura percorrer aqui. Parte-se aqui da ideia de que há um farto material nas tragédias de Eurípides, material que evoca não apenas o tema da guerra, mas que confere a ela uma série de códigos simbólicos e significações relacionados à Guerra do Peloponeso. Tal material, explorado e observado criticamente, permite o acesso às representações simbólicas e às visões da guerra pertencentes a um campo pouco explorado por outros autores da Antiguidade geralmente utilizados nas pesquisas – as representações da guerra nos festejos, nos rituais e no imaginário popular atrelado aos mitos. As tragédias, encenadas em festas cívico-religiosas e com enredos miticamente inspirados, apresentam a guerra sob tais conformações.

---

[4] CAWKWELL, G., *Thucydides and the Peloponnesian War*. Londres: Routledge, 1997; CONNOR, W. R. (ed.), *Thucydides*, Princeton: Princeton University Press, 1984; CORNFORD, F. M., *Thucydides Mythistoricus*. Londres: Arnold, 1907; FINLEY, J. H., *Thucydides*, 2 ed. Cambridge: Harvard University Press, 1947; RAWLINGS, H. R., *The Structure of Thucydides' History*. Princeton: Princeton University Press, 1981; STADTER, P. (ed.), *The Speeches of Thucydides*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973; STRASSLER, R. B. (ed.), *The Landmark Thucydides: A Comprehensive Guide to the Peloponnesian War*. New York: Free Press, 1996; LATTIMORE, S., *The Peloponnesian War, by Thucydides*. Indianapolis: Hacket, 1998.

[5] Usar-se-á, a partir de agora, o vocábulo 'historiógrafo' nas alusões aos autores da Antiguidade que escreveram relatos de natureza histórica.

[6] A obra *História da Guerra do Peloponeso*, escrita por Tucídides e publicada postumamente por Xenofonte; e a obra *Helênicas*, escrita por Xenofonte como complemento à etapa final da Guerra do Peloponeso que faltava na obra de Tucídides, são os documentos mais importantes e mais utilizados para a abordagem histórica da guerra entre Atenas e Esparta. Tais textos literários podem ser complementados pelos decretos relacionados à administração imperial ateniense: o Decreto de Pesos e Medidas de Clínias, de aproximadamente 440 a.C., e o Decreto de Entrega de Tributos, de aproximadamente 420 a.C. A Guerra do Peloponeso também foi o assunto dos autores da Roma Imperial, como Diodoro Sículo na obra *Bibliothḗke*, que cita o historiógrafo Éforo, do quarto século. Também foi tratada pela obra de Timeu de Teuromênio. Plutarco de Queroneia, por sua vez, escreveu as biografias de pessoas fundamentais na Guerra do Peloponeso, como Péricles, Nícias, Alcibíades e Lisandro. Plutarco é o primeiro a utilizar para além de Tucídides e Íon de Quios, autores que tratam diretamente da guerra em obras de natureza historiográfica, os poetas cômicos Aristófanes, Cratino, Êupolis. Ele também utilizou o escritor ateniense Filócuro.

[7] As peças supérstites de Aristófanes que podem ser datadas e atribuídas ao período da Guerra do Peloponeso são: *Acarnenses*, *Cavaleiros*, *Nuvens*, *Vespas*, *Paz*, *Aves*, *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Rãs*. Tais peças mencionam os líderes políticos, os juízes, a assembleia, os filósofos, os seus rivais nos concursos cômicos, os tragediógrafos e tantos outros personagens que, ao mesmo tempo, eram seus contemporâneos. Soma-se à obra aristofânica os fragmentos incompletos de peças de outros comediógrafos: *Tutor*, *Nêmesis* e *Trácias* de Cratino, cujas críticas agudas a Péricles e a sua proximidade a Címon delineava sua posição em relação à Guerra do Peloponeso; e as peças *Dêmois* e *Maricas* de Êupolis, autor cuja crítica aguda a Cléon, Alcibíades e Hipérbolo estão ligadas à posição favorável deles em relação à manutenção do conflito bélico. Também é possível mencionar a obra do comediógrafo Telecleides.

---

[8] Destaca-se, por exemplo, a relação entre as obras de Eurípides e Tucídides, e a relação entre os temas de ambos os autores como evidência de uma situação comum entre algumas peças e algumas narrativas do historiógrafo grego. Ver: FINLEY, J. H., Euripides and Thucydides. In: *Three Essays on Thucydides*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univerity Press, 1967, p. 23-68. Ver também, na análise da tragédia Medeia, o texto de PUCCI, P., *The Violence of Pity in Euripides'* Medea. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

[9] Várias obras abordam o caráter político da tragédia grega em geral, e euripidiana em particular. Uma obra importante é ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*. Manchester: Manchester University Press, 1963, pois trata de *Suplicantes* e *Heráclidas*, concentrando-se nos detalhes narrativos que colocam em destaque questões relacionadas ao contexto de enunciação. A obra geral de EUBEN, J. P., *Greek Tragedy and Political Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1988, apresenta dez ensaios em que são destacados os temas, as formas e o lugar ocupado pela tragédia nos debates públicos da Atenas do século V a.C. Outras obras abordam a relação entre política e tragédia, destacando peças em particular: Medeia (RAINER, F., Medea *apolis*: on Euripides' dramatization of the crisis of the polis. In: SOMMERSTEIN, A.; HALLIWELL, S.; HENDERSON, J.; ZIMMERMANN, B., *Tragedy, Comedy, and the Polis*. Bari: Levante Editori, 1993, p. 219-239), Alceste, Hipólito e Hécuba (SEGAL, C., *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham & London: Duke University Press, 1993), entre outras.

[10] Sobre o caráter ideológico-filosófico das tragédias, ver: ARROWSMITH, W., A Greek Theatre of Ideas. *Arion* 2, 3, 1963, p. 32-68; MEAGHER, R. E., *Mortal Vision: The Wisdom of Euripides*. New York: St. Martin's Press, 1989. Ver ainda: SALE, W., *Existentialism and Euripides: sickness, tragedy and divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*. Melbourne: Aureal Publications, 1977.

[11] A análise da *performance* trágica como uma prática espacial específica na cultura ateniense, prática e ao mesmo tempo, religiosa e política, é feita por: WILES, D., *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. A mesma iniciativa já havia sido proposta por WALCOT, P., *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*. Cardiff: University of Wales Press, 1976. Por sua vez, Peter Arnott discute drama grego como uma forma de arte que invoca as realidades práticas da encenação pela modificação de padrões literários que servem de base às peças, com o objetivo de provocar na plateia reações mediante a *performance*. Ver: ARNOTT, P. D., *Public and Performance in the Greek Theatre*. New York: Routledge, 1989. Propósito semelhante pode ser observado em REHM, R., *The AGON and the Audience: A Study of Euripides'* Medea, Heracles, *and* Ion (Dissertação). University of Stanford, 1985; e GOULD, J., Tragedy and Collective Experience. In: SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 217-243.

[12] EISNER, R., Euripides' Use of Myth. *Arethusa* 12, 1979, p. 153-174; CROALLY, N. T., *Euripidean Polemic: The* Trojan Women *and the function of tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

[13] A modalidade mais comum de estudo se dá na discussão da natureza e das convenções do teatro grego, ver: ARNOTT, P. D., *An Introduction to the Greek Theatre*. Bloomington: Routledge, 1959. A respeito da relação entre o drama euripidiano e o contexto, ver: ARROWSMITH, W., A Greek Theatre of Ideas. *Arion* 2, 3, 1963, p. 32-68. Sobre a relação entre a tragédia grega, a cultura e a política, ver BOEDEKER, D. & RAAFLAUB, K. A. (eds.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. Porém, os livros fundamentais para a análise do contexto de *performance* e encenação da tragédia diante do contexto político e social da Atenas do século V a.C. são: GOLDHILL, S., *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; HALL, E., *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford:

A pesquisa sobre a guerra a partir das tragédias de Eurípides está envolta em peculiaridades advindas do caráter dessa documentação. Ela exige uma série de métodos próprios que permitam acessar os conteúdos relacionados ao tema, métodos que permitam vislumbrar em textos que tratam de vários assuntos, as representações de um assunto em particular – a Guerra do Peloponeso. Ainda em relação aos métodos, é fundamental jungi-los à consciência da necessária acuidade crítica no afã de que se destaquem, passo a passo, as contribuições possíveis dos documentos à história da Guerra do Peloponeso, ao mesmo tempo em que se respeitem, a cada passo, os limites da documentação.[14]

---

Oxford University Press, 2006.

[14] Um dos cuidados necessários é o de não "transportar os textos clássicos para o nosso próprio ideário" (GAZOLLA, R., *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001, p.13). A consciência dos

Este livro está dividido em três capítulos nos quais o material é organizado de forma dedutiva com o propósito de se observar desde o início as potencialidades do *corpus* documental e os métodos de pesquisa para, ao fim, aplicar os métodos aos documentos selecionados para uma análise mais específica. Tal é a delimitação aqui proposta: tratar das generalidades do drama grego e das tragédias euripidianas; mas recorrer, no caso das especificidades, às três peças de Eurípides pertencentes às diferentes etapas da Guerra do Peloponeso, *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*.

O primeiro capítulo desta obra, intitulado *A pólis, a guerra e o teatro grego – princípios metodológicos*, trata das questões mais abrangentes relacionadas ao drama grego. A começar das questões fundamentais sobre as relações entre a história e a literatura, procura-se destacá-las no gênero trágico. Por serem ao mesmo tempo textos literários, textos destinados à encenação e partes da formação da identidade cívica dos atenienses, as tragédias contêm múltiplas referências temático-discursivas e significações que exigem desvelamento a partir de uma perspectiva metodológica clara e eficiente no afã de aproximar o drama das demandas da narrativa histórica.

A metodologia, tratada no primeiro capítulo, visa desbastar o texto trágico, extraindo dele conteúdos significativos da cultura e da sociedade ateniense da época da encenação. O conceito de representação social, como foi proposto por Denise Jodelet, permite a extração de conteúdos socioculturais a partir de discursos literários. Tal conceito é o ponto de partida

---

limites da tragédia passa pelo cuidado com os anacronismos.

adotado aqui para a análise das tragédias de Eurípides. Porém, tais tragédias, organizadas segundo uma estrutura cênico-dramática, carecem para o entendimento de suas representações do reconhecimento das suas peculiaridades literárias. Daí, lança-se mão da análise das narrativas fantásticas, dos gêneros e das narrativas por Tzvetan Todorov. Utiliza-se, também, para a compreensão do drama como tessitura discursiva que tem ligação íntima com o seu contexto, da análise do discurso e da análise pragmática de Dominique Maingueneau. Por fim, o mito e a vinculação traditiva que serve de invólucro para as discussões provocadas por Eurípides em suas tragédias são abordados a partir da análise das narrativas e do mito proposta por Paul Ricoeur.

Lançados os fundamentos da leitura dos textos trágicos, desloca-se no primeiro capítulo o olhar para o fato de a tragédia ser encenada em um espaço geográfico e também social. Passa-se, então, à investigação do espaço. A começar da descrição do lugar do teatro no espaço cívico ateniense, passando pela análise teórica da *pólis*, da descrição da *agorá* e da descrição do espaço de encenação, investiga-se aqui a relação entre o espaço teatral e a *pólis*. A *pólis* durante os festejos cívicos, *pólis* teatral, pode ser observada do ponto de vista das estratégias imperialistas dos gestores de Atenas, que fazem do teatro mais um dos instrumentos de dominação das *póleis* que compõem a Simaquia Ateniense. Ao fim do primeiro capítulo, o objetivo é de conseguir uma descrição que permita que se trabalhe as implicações da guerra e os valores e sentidos das representações dela no drama em geral, e no drama euripidiano em particular.

O segundo capítulo, intitulado *A Guerra do Peloponeso e o drama euripidiano*, apropria-se das conclusões do capítulo anterior e retoma a discussão tratando inicialmente da teoria da guerra. Uma breve revisão bibliográfica procura identificar a documentação da Antiguidade que teoriza a guerra, bem como as abordagens históricas que procuraram estabelecer a série de questões feitas à documentação, e que culminam no paradigma da teoria em vigor. Tal paradigma está relacionado diretamente ao interesse majoritário pelas obras historiográficas sobre a guerra, mas não pelas obras que a tratam representacionalmente.

A opção pela tragédia que serve de norte para todo o trabalho, a metodologia exposta no primeiro capítulo e a teorização a respeito da guerra tratada logo no início do segundo capítulo formam as bases para o recurso não mais à descrição pura e simples da Guerra do Peloponeso, feita à exaustão por vários trabalhos indicados acima, mas ao significado sociocultural dos conflitos na época da Guerra do Peloponeso.

Inicialmente, analisa-se o substrato mítico que serve de base para as tragédias, dando destaque à centralidade temática da ideologia guerreira que é parte fundamental da tradição poético-literária grega.

Esta pesquisa, em seguida à análise do substrato mítico, avança para a descrição das tragédias e do tragediógrafo. A começar de Eurípides, o autor é posicionado em relação aos demais tragediógrafos e localizado temporalmente no período da Guerra do Peloponeso e espacialmente na cidade de Atenas. Faz-se assim devido à necessidade de se explicar a vinculação de Eurípides com os grupos sociais interessados no fim dos conflitos. As críticas às personagens trágicas feitas pelo coro ou mesmo pelo desenlace no enredo das peças são *miméseis*[15] - e, como tais, são representações de valores que revelam as práticas sociais, de concepções culturais e também de posicionamentos do tragediógrafo. As peças contêm, amalgamados, os valores da coletividade e os valores do dramaturgo. Tal teia, aparentemente indissolúvel, dissolve-se mediante a explicitação – e, daí, o recurso ao tragediógrafo como parte integrante da construção de sentidos na peça, sentidos atrelados a si, ao mesmo tempo em que são visíveis à coletividade que assiste os dramas e julga o resultado final do trabalho do dramaturgo.

Outro aspecto fundamental tratado no segundo capítulo é o conjunto de peculiaridades do drama euripidiano, peculiaridades que fazem parte da formação do enredo, do seu sentido e de sua compreensão pela audiência. Destacam-se, então, os substratos míticos das tragédias de Eurípides, os ciclos épicos troiano e tebano. Porém, destaca-se também, em linhas gerais, a tendência dos dramaturgos de promoverem modificações nos mitos narrados. As mudanças promovidas pelo dramaturgo não atendem apenas uma função criativa, muito menos estão relacionadas meramente ao desgaste do valor do mito: as modificações são necessárias para aguçar a percepção da audiência,[16] levando-a a observar a inserção do novo proposto na tragédia. Tal corresponde não só a uma mudança narrativa, mas também a uma nova ordem simbólica.

A exposição da emergência das representações nos mitos evocados pelos tragediógrafos e a demonstração das estratégias de transformação dos mitos realizadas por Eurípides mostra em seu cerne que a guerra, alvo do elogio e da valorização desde os períodos mais remotos de formação das narrativas gregas, se transforma nas tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas* em um tema negativo, em um tema questionado e exposto em seus ângulos mais sombrios. No teatro de Eurípides, encenado por atores mascarados, a guerra é posta em cena sob as máscaras da temporalidade pertencente ao passado mítico, mas que revela a silhueta da guerra em curso, a Guerra do Peloponeso, silhueta claramente discernível nos temas selecionados, nas modificações promovidas nos enredos e nos desfechos das tragédias. Sendo assim, destaca-se no fim do segundo capítulo a relação entre as tragédias euripidianas e a Guerra do Peloponeso pela mediação da presença dos Ciclos Épicos no drama euripidiano. Dá-se neste ponto forte ênfase na relação íntima entre o contexto da guerra e o contexto *mítico-dramático* da guerra. Tal contexto, o *mítico-dramático*, consiste de uma *performance* daquele, sendo um instrumento nas mãos do tragediógrafo para que ele pudesse representar em um mito advindo da tradição a guerra em curso na *pólis*, bem como promover uma discussão dos limites, dos valores e dos excessos dos conflitos bélicos.

---

[15] *Miméseis*, ou seja, 'representações'. O termo, aristotélico, é fundamental na teoria da tragédia, dando origem à utilização do verbo 'representar' para denotar a atividade de um ator, bem como do vocábulo 'mímica' para as alusões ao ato de imitar alguém ou algo.

[16] As tragédias gregas começavam com partes corais ou prólogos. No caso dos dramas aqui tratados, tais começavam com um prólogo. O prólogo é fundamental às tragédias em geral, pois eles situa a plateia em relação ao enredo e condiciona de certa forma a recepção do mesmo, já que "em uma competição, os poucos instantes da abertura são cruciais para determinar a resposta do espectador". Eurípides apresentava um "prólogo programático", que informava o espectador quanto ao mito encenado, mito que era conhecido pela audiência, ao mesmo tempo em que ele aproveitava para colocar "configurações exóticas e seus antecedentes" que tornavam o seu drama uma produção composta por "tragédias inovativas". É em tal manobra que ele, de certa forma, aguçava a percepção da audiência. HALL, E., *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 33.

O terceiro capítulo, intitulado *Relações entre a Guerra do Peloponeso e os temas bélicos das tragédias* Hécuba, Suplicantes *e* Troianas, apropria-se das noções de *representação social*, *estrutura*, *discurso*, *mito*, *pólis*, *espaço* e da análise das estratégias euripidianas de modificação dos mitos, aplicando os resultados parciais de cada capítulo na análise de três peças que correspondem a ciclos épicos distintos e períodos distintos da Guerra do Peloponeso.

A primeira peça analisada, *Hécuba*, apresenta uma narrativa baseada no ciclo épico troiano, porém, com deslocamentos temático-narrativos que submetem o mito aos objetivos do autor: apresentar imagens e representações que comuniquem à plateia um julgamento contra os excessos cometidos em uma guerra. A peça, ambientada no período que sucede a destruição de Troia, mostra que o fim da pugna não representa o fim das hostilidades. A guerra, portanto, não termina com o seu fim: ela continua nos vários atos violentos e na vingança que ela estimula. A guerra deixa um legado de traição e de injustiça que não pode ser evitado, uma vez que esse legado faz parte da sua natureza. Encenar tal realidade em um período de cessar-fogo, fase em que as agressões mútuas são ainda recentes e que vários desdobramentos da guerra se fazem sentir nas assembleias

da *pólis* constitui uma forma de se apreender não só a percepção do tragediógrafo, mas também permite observar algumas realidades do cotidiano dos atenienses. Tais realidades são apresentadas no decorrer da peça: seja no apelo indireto a Teseu ou na vinculação entre Teseu e a democracia;[17] seja na decisão das assembleias em favor da violência; seja até mesmo na concepção da honra devida aos guerreiros mortos em combate, ou na atitude de conduzir os vencidos à aviltante escravidão.

A segunda peça analisada, *Suplicantes*, apresenta uma base traditiva distinta da tragédia *Hécuba*: o ciclo tebano. O mito utilizado, tratado anteriormente pelos tragediógrafos Ésquilo e Sófocles, sofreu em Eurípides significativos deslocamentos narrativo-temáticos, cujos objetivos incluíam inserir no enredo os problemas relacionados à violência tebana e à hospitalidade ateniense. Tais problemas entre Tebas e Atenas não estão presentes no mito original, mas são inseridos por Eurípides para ilustrar o conflito entre tebanos e atenienses na Guerra do Peloponeso. É possível constatar que o drama euripidiano tece críticas a Tebas e também a Atenas colocando mais uma vez em cena o herói mítico representado nos prédios cívicos da cidade, Teseu. *Suplicantes* também trata de demonstrar pedagogicamente os critérios para a inserção de Atenas em um conflito ao colocar em cena de forma bem cuidadosa todo o processo de decisão de Teseu e Atenas ao interferirem nas questões locais de Tebas: o acolhimento dos rogos das suplicantes por Teseu, a consulta à *pólis* e a opção inicial pela mediação, antes da entrada em qualquer conflito bélico. A peça, encenada na época da derrota ateniense frente às forças tebanas, representa uma discussão relacionada aos erros quanto à decisão de interferir nos assuntos tebanos e ao crime tebano: não devolver os corpos dos atenienses derrotados à cidade.

---

[17] São citados na peça os dois filhos de Teseu.

A terceira peça analisada, *Troianas*, apresenta uma temática semelhante à da peça *Hécuba*, visto utilizar o mesmo ciclo épico e o mesmo mito dessa tragédia. Porém, distintamente de *Hécuba*, a violência se desdobra ainda mais em *Troianas*, incluindo uma série de atos sacrílegos contra valores gregos fundamentais – a *xenía*, o acolhimento dos rogos dos suplicantes e a preservação das mulheres e crianças. A peça alegoriza os vários excessos cometidos pelas forças de coalisão ateniense e espartana através da encenação de vários excessos cometidos por aqueus e troianos. Ao lançar desde o início da peça o vaticínio divino de que ninguém sobreviveria na tentativa de retorno para o lar, a tragédia de Eurípides aponta que na guerra não há vencedores, e que os atos de violência praticados com o fim de se obter a paz na verdade apenas aceleraram o mal que acometeu, acomete e acometerá a todos.

As peças analisadas revelam uma constante em Eurípides: em lugar de discordar ou discutir diretamente as razões da guerra, elas demonstram a inevitabilidade dos males que atingem vencidos e vencedores, de tal modo que o aniquilamento constitui o fim das partes em conflito. Em meio à fugacidade da paz decorrente da guerra e da crise que se instaura mesmo após o fim dos conflitos, o valor que se sobrepõe não é a habilidade para combater, tema recorrente na literatura arcaica, mas a justiça grega tradicional: o fortalecimento das relações parentais e filiais, a hospitalidade, seguidos do fim dos combates desmedidos e das tentativas de mediação. Longe da 'glamourização' da guerra, Eurípides a coloca sob duras críticas, colocando assim a ideologia guerreira que o precede em xeque. O dado novo que emergiu, e que provocou a modificação no mito que glorificava a guerra, foi a Guerra do Peloponeso: guerra entre gregos, entre irmãos, guerra que não teria vencedores e que penalizava as mulheres e as crianças, esposas e filhos dos vencedores e dos vencidos.

A hipótese central desta obra é que há, no drama euripidiano presente nas peças *Hécuba, Suplicantes e Troianas*, um conjunto de ideias que representa a mentalidade regular a respeito da guerra, conjunto diretamente influenciado pelo conflito vigente quando da encenação de tais dramas, que permitem a leitura e consideração das peças como fontes para a reconstituição, na ausência de outras fontes, das questões relacionadas aos impactos da Guerra do Peloponeso na sociedade e na cultura atenienses.

A partir da hipótese central, três hipóteses corolárias norteiam este livro:

1. O drama grego em geral, para ser transformado em fonte para o historiador, carece da leitura crítica, que implica na decodificação de seu papel cívico; tal decodificação se dá através da identificação dos elementos aproximantes dos dramas em relação ao contexto, através das analogias possíveis entre as tragédias e os demais gêneros literários e fontes; e através da possibilidade de

identificação do período e da situação de encenação dos dramas.

2. O drama euripidiano contém, em particular e amalgamados, aspectos formais do drama: tanto as inovações introduzidas pelo tragediógrafo, quanto as posições dos interlocutores, que são comuns a todos e servem de código muitas vezes implícito a partir do qual são feitas as intervenções do tragediógrafo. Reconhecer cada um dos aspectos citados e diferenciá-los permitirá a identificação dos dados contextuais mediante o destaque daquilo que o autor apresenta em comum com outros autores e fontes do seu período e contexto. É a existência do contexto na trama que permite a transformação das tragédias de Eurípides em fontes documentais. O fato de Eurípides ser o autor do maior número de peças supérstites permitirá a constituição de um quadro coerente, pois é possível a identificação de chaves de leitura que permitam o reconhecimento dos códigos utilizados pelo autor relacionados à temática da guerra. É a partir desses códigos e com a premissa de que uma parcela da carga simbólica nesses códigos faz parte do conjunto de aspectos comuns entre o autor e os espectadores, que esta obra converterá referências e alusões em fontes que desvelam diante dos olhos do leitor os traços da cultura e da relevância, no período em questão, da guerra.

3. No interior do drama euripidiano, as tragédias *Hécuba, Suplicantes e Troianas* permitem um quadro amplo da compreensão de Eurípides sobre a Guerra do Peloponeso, que ocorria à época da encenação de tais dramas. Os mesmos, protagonizados por mulheres em situações de conflito, são elucidativos quanto à posição do autor em relação aos perigos decorrentes dos embates entre vencidos e vencedores, mesmo em tempos de paz. Portanto, é possível encetar uma abordagem que relacione as várias etapas da guerra com as representações dessas etapas nos dramas, discerníveis mediante a identificação de continuidades e descontinuidades entre os documentos que se referem a momentos diferentes de um mesmo conflito ou a visões distintas relacionadas ao mesmo período.

O que segue, no decorrer desta obra, são os desenvolvimentos em torno dessas hipóteses. E Eurípides, o tragediógrafo, é o principal guia em tal direção, visto que o seu drama descortina a guerra sem jamais colocar no palco qualquer cena de batalha. E no seu teatro, os antigos mitos, Homero e os outros tragediógrafos são vozes evocadas por ele para elucidar os abusos da Guerra do Peloponeso. Urge ao crítico de Eurípides ouvir tais vozes e torná-las claras.

# I

# A *Pólis*, a Guerra e o Teatro Grego – Princípios Metodológicos

São apresentadas neste primeiro capítulo as principais questões relacionadas à análise das relações entre o teatro grego e a guerra na Antiguidade, com destaque às noções que servem de base à pesquisa das relações entre ambas. Tais relações entre a história, a literatura e a tragédia grega servem de ponto de partida para a escolha dos conceitos que perpassam todo este livro e são aplicados no último capítulo nas tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*. Em seguida, são explanados o espaço e as dimensões espaciais fundamentais para a *pólis* e o teatro. No que está relacionado ao espaço, as teorias da *pólis* abrem espaço para a descrição de Atenas, destacando-se a importância política do teatro. Faz-se, em seguida, uma descrição do teatro de Dioniso, um espaço de *performance* na/da *pólis*. O espaço simbólico e a relação deste com o imperialismo ateniense fecham a discussão a respeito das espacialidades necessárias à compreensão da importância dos dramas trágicos para a política ateniense e para as relações entre Atenas e as outras *póleis*.

A Introdução a literatura grega conhecida dos leitores de hoje começa com um poema de guerra: *Ilíada*. E da *Ilíada* em diante, a guerra tornou-se um tema revisitado – em grande monta, isso se dá porque a *Ilíada* tornou-se o texto mítico *par excellence*. Mas o tema da centralidade da guerra antecede a *Ilíada*: desde os micênicos, beligerantes, até Aristóteles, ser hábil para a *pugna* e ser dotado da *aretḗ* nos combates é fundamental para a afirmação o homem grego.[18]

---

[18] A importância da guerra no mundo grego é o tema discutido

A guerra também foi um tema importante para os tragediógrafos gregos e para a sua audiência. Retomando as histórias dos heróis micênicos e dos labdácidas, os tragediógrafos encenaram os excessos que conduzem, acompanham ou seguem à guerra – e assim o fizeram por causa de uma tradição proveniente da concepção grega centrada nos conflitos, especialmente os conflitos de natureza bélica. Em Eurípides, "o mais trágico dos trágicos",[19] a guerra é trágica de forma mais abrangente e é o tema de grande parte de suas tragédias supérstites.

A guerra propriamente dita não foi posta em cena por Eurípides,[20] como não foi pelos outros dois tragediógrafos gregos cujas obras podem ser lidas hoje por terem sido preservadas, Ésquilo e Sófocles.[21] Eurípides optou por se apropriar, como era praxe na tradição das tragédias, dos *mŷthoi* pertencentes aos ciclos épicos, tanto o troiano quanto o tebano,[22] para que esses ser-

---

em DAWSON, D., *The Origins of Western Warfare: Militarism and Morality in the Ancient Greek World*. Boulder: Westview Press, 1996, p. 169-191. Dawson discute na obra as relações entre guerra e moralidade, destacando que o pensamento militar grego foi dominado pelo princípio do militarismo cívico, uma vez que os cidadãos se autogovernavam, treinando-se e armando-se para a guerra. Por sua vez, a obra GARLAN, Y., *War in the Ancient World: A Social History*. Londres: Chatto & Windus, 1975, p. 15-21, mostra que as sociedades da Antiguidade eram caracterizadas pela predominância dos assuntos relacionados à guerra. A coletânea de Sage mostra a quantidade significativa de textos gregos relacionados à guerra: SAGE, M. M., *Warfare in Ancient Greece: A Sourcebook*. Londres: Routledge, 1996. Ver ainda: KAGAN, D., *On the Origins of War and the Preservation of Peace*. New York: Doubleday, 1995. Outras referências importantes para as relações entre a guerra e a literatura grega estão em ARNOULD, D., *Guerre et paix dans la poésie grecque de Callinos à Pindare*. New York: Arno Press, 1981; e em SPIEGEL, N., *War and Peace in Classical Greek Literature*. Jerusalem: Mount Scopus Publications, 1990.

[19] [ὁ Εὐριπίδης... τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν] ARISTÓTELES, *Poética* 1453 a 29-30

[20] Uma das características das tragédias gregas é que as cenas de violência não eram encenadas, mas eram mencionadas nos monólogos, diálogos e partes corais.

[21] O que foi preservado das obras dos tragediógrafos gregos do século V a.C. é apenas uma amostra da produção poético-dramática dos mesmos. De Ésquilo, o mais antigo deles, há *Persas*, *Sete contra Tebas*, *Suplicantes*, a *Oresteia* (trilogia formada por três tragédias: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*) e *Prometeu Acorrentado*. De Sófocles, foram conservadas as tragédias *Ájax*, *Antígona*, *Traquínias*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. De Eurípides, o autor que mais tragédias há para o leitor de hoje, as peças supérstites são *Alceste*, *Medeia*, *Heráclidas*, *Hipólito*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Electra*, *Héracles*, *Troianas*, *Ifigênia em Táuris*, *Íon*, *Helena*, *Fenícias*, *Orestes*, *Bacantes*, *Ifigênia em Áulis* e o dramas satíricos *Ciclope* e *Reso*, cuja autoria é questionada. Para acessar as obras em grego, com tradução, ver: WEST, M. L., *Aeschyli Tragoediae* (1990); LLOYD-JONES, H., & WILSON, N.G. (eds.), *Sophoclis fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1990; DIGGLE, J. (ed.), *Euripidis fabulae*. 3 volumes. Oxford: Oxford University Press, 1982-1994. Há ainda muitos fragmentos de tragédias de Ésquilo, Eurípides e Sófocles, bem como de outros tragediógrafos, os quais podem ser consultados na obra *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF).

[22] Os ciclos épicos formam o conjunto de tradições épicas gregas orais que forma uma enorme teia de narrativas lendárias e míticas irradiadas por vários *corpora* literários gregos. As evidências dessas tradições estão em textos como *Ilíada*, *Odisseia*, *Teogonia* e *Trabalhos e Dias*, além de obras que só restam em fragmentos, como: *Cípria*, do autor grego Estasinos, que apresenta o relato do julgamento de Páris; *Etiópida*, do milesiano Arctino; a *Pequena Ilíada*, do autor Lesques, que trata da construção do cavalo de Troia; *Ilíou Pérsis*, atribuída a Arctino; *Nóstos*, obra atribuída a Agias ou Eumelo, cujo tema é o retorno dos vencedores aqueus aos seus lares; e *Telegonia*, atribuída a Eugamom. Tais fragmentos estão distribuídos na poesia grega arcaica, em Heródoto, na tragédia grega, em Platão, nos *scholia* das tragédias e das comédias gregas,

vissem de base para os seus próprios enredos lírica e tematicamente densos. Porém, diferentemente de Ésquilo e Sófocles, Eurípides colocou em cena personagens cuja situação desprivilegiada e frágil trazia a lume o patético de sua própria condição, cada vez mais sujeita aos reveses que as conduziam ao desfecho da ação trágica.

A comparação com os demais trágicos revela ser Eurípides um autor que conhecia a tradição dos que o antecederam. Eurípides se dispôs, acima de tudo, a romper propositalmente com tal tradição, sendo notado por isso pela crítica da Antiguidade, especialmente Aristóteles.[23] Todavia, o tratamento das inovações cênico-dramáticas de Eurípides não consiste o cerne da questão que interessa a esta obra. O cerne desta pesquisa está na possibilidade de tornar o texto euripidiano um ponto de observação para a reconstituição do contexto mais amplo de sua enunciação. Para tanto, um caminho viável de análise é o reconhecimento das matérias míticas do drama euripidiano, a constatação das inovações e das mudanças em tais mitos e a recepção da matéria própria de Eurípides. É viável ainda a análise dos códigos linguísticos, culturais e sociais presentes nas tragédias euripidianas, símbolos que correspondem, em matéria de recepção, às questões que atraíram a atenção dos espectadores e permitiram certas inferências. Este livro tem interesse fundamental na busca pelas evidências que levavam os espectadores a relacionarem a realidade com a ficção e o mito encenados.

A análise das tragédias de Eurípides que se deseja fazer aqui visa revelar dois aspectos da produção do dramaturgo. Por um lado, o que se tem é o drama de Eurípides propriamente dito. Por outro lado, mas imbricado no anterior, o que se tem é o conhecimento, por meio dos diversos *corpora* documentais e materiais, do cotidiano da audiência. A tarefa que se propõe aqui é o cruzamento de ambos para a elucidação das lacunas da perspectiva hodierna sobre a guerra na Antiguidade Clássica e sobre como ver a guerra nas tragédias gregas.

A guerra se apresenta nas várias fontes documentais da Antiguidade Grega como um tema caro, importante, por vezes imprescindível, discernível em sua importância como tema poético desde Homero. Recu-

---

e em autores como Proclo, Dionísio de Halicarnasso, Pausânias, Pseudo-Heródoto, Ateneu, Clemente de Alexandria entre outros. Cabe ainda destacar que há evidências da presença das cenas presentes nos ciclos épicos nas imagens em vasos. Uma descrição geral dos ciclos épicos está em: WEST, M. L., The Epic Cycle. In: HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. (eds), *Oxford Classical Dictionary.* Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 531. Para a análise mais detalhada, ver: BURGESS, J. S., *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001; DAVIES, M., *The Greek Epic Cycle.* Bristol: Duckworth Publishers, 1989; KULLMANN, W., *Die Quellen der Ilias (troischer Sagenkreis).* Wiesbaden: Steiner Franz Verlag, 1960; MONRO, D. B., On the Fragment of Proclus' Abstract of the Epic Cycle Contained in the Codex Venetus of the *Iliad. Journal of Hellenic Studies* 4, 1883, p. 305-334; SEVERYNS, A., *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque. Liège.* Paris: Champion, 1928; SEVERYNS, A., *Recherches sur la "Chrestomathie" de Proclos*, 4 vols. (Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège). Paris: Champion, 1938, 1938, 1953, 1963.

[23] Eurípides não apresentou um drama religioso como Ésquilo, nem o apelo à moral tradicional de Sófocles, mas provocou pelo seu drama rupturas com ambas as opções dos que o antecederam, tratando dos mesmos assuntos de uma forma bem peculiar. Ver: GIORDANI, M. C., *Antiguidade Clássica I: História da Grécia*. Vozes: Petrópolis, 1972, p. 308. A importância de Eurípides faz com que ele seja mencionado 16 vezes na poética de Aristóteles, mais que Sófocles (14 vezes) e Ésquilo (5 vezes).

perar, portanto, no tema poético algo do contexto de guerra exige uma leitura crítica dos textos. Quando o caráter da fonte é de relativo afastamento intencional, o que é próprio do gênero trágico, é necessário encetar um trabalho ainda mais apurado. Mas, não obstante os obstáculos, tal exercício é possível, pois:

> Enquanto ficção, tanto a narrativa literária quanto a histórica pressupõem uma ordenação do real e a busca da coerência através de uma correlação de elementos e do estabelecimento de relações entre dados. Esta coerência fictiva depende de uma possibilidade de construção de sentido articulada no momento da escritura do texto, mas que deverá ser reconstruída pelo leitor. Portanto, a construção da coerência narrativa deverá fazer sentido através da leitura.[24]

Os pontos de convergência entre as diferentes narrativas – e no caso desta pesquisa, entre narrativa cênico-dramática e histórica – existem e podem ser destacados pelo fato de ambas serem engendradas em uma mesma situação vivencial. Ainda que as intenções sejam diversas, é a partir do substrato das mesmas que a análise da história cultural aqui proposta procura reconstruir os sentidos da Guerra do Peloponeso na guerra "encenada".

É possível ilustrar esse ponto fazendo uma analogia oportuna com um exemplo da literatura portuguesa. A epopeia *Os Lusíadas* pressupõe o heroísmo vinculado à navegação e ao descobrimento. Sugerir a ausência de um compromisso mais rigoroso com o que se pensa ser historicamente o 'real' é mais do que uma sugestão: é uma constatação possível quando se trata de texto literário. Porém, afirmar a inexistência de relações entre o literário e o seu contexto, que é o *locus* onde o literário adquire sentido, é pressupor que toda a literatura é hermética. O exemplo de *Os Lusíadas* auxilia a entender as relações, por exemplo, entre a epopeia e a 'realidade' social e histórica que a circunda. No caso da obra magna de Camões, negar tal relação é negar até mesmo as propriedades inerentes ao texto épico: ele precisa ser relativamente convincente e articulado, deve passar a impressão de tratar de assuntos *verdadeiros*. Em *Os Lusíadas,* o protagonista, Vasco da Gama, é representado literariamente, mas há relações do mesmo, dos seus companheiros, das suas naus, dos lugares mencionados, com aqueles que são característicos do contexto conhecido dos leitores, o contexto de recepção do texto. Caso não fosse mais possível qualquer acesso ou referência a outras fontes que não *Os Lusíadas* para a investigação dos séculos XV-XVI em Portugal e ao mundo visto pela ótica portuguesa, a epopeia *Os Lusíadas* serviria para aferir a existência de Vasco da Gama, sua importância inerente ao fato de que seu protagonismo social que se traduz em termos de protagonismo literário no âmbito da obra – e até mesmo as referências aos lugares e aos períodos (ou seja, à narrativa propriamente dita) serviriam, pois estão, em maior ou menor grau, vinculadas com aquilo que pode ser matéria de investigação e análise histórica. Logo, trata-se aqui, quando se menciona a guerra, de entendê-la como um índice literário que tem existência e dimensão histórica, e o exercício passível de ser feito com *Os Lusíadas* na ausência de outras fontes pode, em maior e menor grau, ser realizada com textos gregos de períodos e regiões cujas fontes são lacunares.

---

[24] LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. J. (orgs.), *Discurso Histórico e Narrativa Literária.* Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1998, p. 12.

A guerra, no caso grego, também é um tema importante desde a literatura arcaica. Ela é apresentada em detalhadas descrições narrativas, e é parte das *ekphráseis*,[25] símiles e metáforas dos poemas *Ilíada* e *Odisseia*. Tais guerras são alusivas aos conflitos do período micênico.

A guerra também povoa o imaginário de Hesíodo, de Arquíloco, de Sólon, de Píndaro e alcança, na literatura grega, um papel de grande importância.[26] No caso do teatro, Ésquilo coloca em cena em *Persas* a guerra entre os gregos e os invasores medo-persas. Com Sófocles e Eurípides, autores nos quais parte importante de suas produções dramáticas se dá no período da Guerra do Peloponeso, ocorre o mesmo, porém, com significativos deslocamentos mítico-temáticos. Não por acaso, a produção euripidiana sobre a guerra coincide com um período de iminência do conflito entre Atenas e Esparta, perpassando os períodos de combate e de cessar-fogo e terminando pouco antes do fim da guerra, que teve Esparta como vencedora. Não é acidental que as tensões anteriores, simultâneas ou sucedâneas à guerra, conduzam, nos dramas euripidianos, os homens à *hýbris*. Isso ocorre em tragédias como *Ifigênia em Áulis, Hécuba, Suplicantes e Troianas,* entre outras. A questão fundamental, porém, para a abordagem histórica das relações entre a Guerra do Peloponeso e o drama euripidiano tem relação com as questões metodológicas que permitam o tratamento das tragédias como uma das manifestações representacionais da guerra na poesia ática do V século a.C., uma vez que há, no drama de Eurípides, a simbolização da guerra do seu tempo sob as máscaras do mito pertencente a tempos remotos, patrimônio traditivo grego a partir do qual os atenienses encenavam os seus dramas trágicos. Em suma, no trágico há a tradição, o mito e o cotidiano amalgamados de forma a provocar nos espectadores a "piedade e o temor".[27]

A tarefa nesta análise é apontar os embreadores que fomentam na audiência as perspectivas sobre a guerra, ao mesmo tempo em que informam, sob o mascaramento característico do teatro, as situações vivenciais da audiência. Neste capítulo, o objetivo é fornecer as bases para tal leitura. O primeiro passo consiste em estabelecer um recorte teórico que coloque em evidência as relações entre a história, a literatura e a tragédia. Em tal recorte, a teoria das representações sociais, posta ao lado das concepções de análise literária de Todorov, Maingueneau e Ricoeur, serve aos propósitos desta pesquisa.

O capítulo prossegue com a descrição do espaço em que as tragédias são encenadas. A *pólis* é um elemento determinante na forma como o drama é encenado e no sentido de tal encenação. Sendo assim, propõe-se uma teorização da *pólis*, cuja conclusão abre o caminho para a descrição do teatro ateniense.

---

[25] É, na Antiguidade, a descrição de alguma coisa, de alguma pessoa ou de alguma experiência.

[26] Tratar-se-á mais detalhadamente do tema da guerra na literatura grega no capítulo 2.

[27] Afirma Aristóteles: δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ARISTÓTELES, *Poética* 1449 b 26-27.

Ambos os espaços, tanto a *pólis* quanto o teatro, são compreendidos como múltiplos, heterotópicos, tornando o enredo que nele se encena também plurissignificativo. O palco em que se encena o drama é, por causa da natureza da *pólis* e da audiência, o lugar do exercício da civilidade, onde os valores cívicos relacionados ao cotidiano ganham conformações representacionais.

O espaço cênico também é descrito neste trabalho. Uma vez que os dramas 're-territorializam' a guerra, utilizando-se do espaço de encenação, descrever tal lugar é fundamental para a compreensão do movimento simbólico que vai do espaço do conflito para o espaço do *agôn* trágico. Sendo assim, logo após a descrição do espaço cênico, conclui-se este capítulo com as relações entre as territorialidades simbólicas do teatro e as territorialidades relacionadas à Guerra do Peloponeso.

## 1.1. História, Literatura e Tragédia Grega: Questões Preliminares

As relações entre história, mito, literatura e tragédia são aqui abordadas a partir do conceito de *representação*. O termo evoca a primeira obra dedicada à análise das tragédias: a *Poética* de Aristóteles. Segundo o filósofo estagirita, "ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας" [a tragédia é, em efeito, uma representação de uma ação séria e completa].[28] O conceito de *representação* [μίμησις]

---

[28] ARISTÓTELES, *Poética* 1449 b 24.

está relacionado à historicidade, uma vez que o teatro é percebido, desde Aristóteles, como uma experiência da cultura edificada a partir da reflexão. E a reflexão dos tragediógrafos lança mão nos dramas do substrato mítico. O mito, termo que significa em Aristóteles "fábula",[29] revela as ações e a vida em um mundo em que decisões precisam ser tomadas a partir de uma preocupação ética. Os conflitos insolúveis nos quais os heróis trágicos estão inseridos se vinculam aos conflitos cotidianos da audiência. A tragédia, portanto, é um meio de representação social. Porém, Aristóteles se ocupa fundamentalmente de uma função do drama: provocar a catarse das paixões.

Os limites da teoria clássica exige o recurso às teorias que alcancem o âmago daquilo que se objetiva nesta pesquisa: a cultura, a sociedade e as representações sociais de ambas. Este último conceito, 'representações sociais', tem origem na pesquisa moderna na concepção de Durkheim de 'representações coletivas', presente principalmente no artigo *Representações Individuais e Representações Coletivas*, publicado em 1898.[30] Durkheim se opõe no artigo à abordagem da psicologia epifenomenista (por exemplo, William James), que partia da premissa de que os fenômenos psíquicos, da consciência e as representações criadas estariam subordinados ao elemento nervoso, ao físico e ao orgânico. Segundo Durkheim:

---

[29] WARTELLE, A., *Lexique de la Poétique d'Aristote*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

[30] DURKHEIM, E., Representações Individuais e Representações Coletivas. *In*: *Sociologia e Filosofia*. São Paulo: Ícone, 2007 – publicado originalmente na *Revue de Métaphysique et de Morale*, VI, maio de 1898.

> A sociedade tem por substrato o conjunto dos indivíduos associados. O sistema que eles formam quando se unem, e que varia segundo sua disposição sobre a superfície do território, a natureza e o número de vias de comunicação, constitui a base sobre a qual se eleva a vida social. As representações que são a sua trama se livram das relações que se estabelecem entre os indivíduos assim combinados ou entre os grupos secundários que se intercalam entre o indivíduo e a sociedade total.[31]

A concepção de representações coletivas de Durkheim não as fazia o equivalente à mera soma das representações individuais de uma dada coletividade, mas um novo conhecimento, cuja função primordial seria o de repassar a herança coletiva dos antepassados às novas gerações.[32]

A teoria esboçada por Durkheim foi reformulada por Serge Moscovici,[33] autor do campo da psicologia social.[34] Para Moscovici, conhecimentos, crenças e opiniões são produzidos e compartilhados pelos integrantes de um grupo social.[35] Distintamente de Durkheim, para quem as representações transmitiam a herança coletiva, Moscovici propõe que o indivíduo tem papel ativo na construção da sociedade. Com a contribuição individual incluída nas representações, tais assumem um importante papel na formação e reformulação de condutas, devido à modelagem e remodelamento de comportamentos e conceitos segundo o curso de interveniências e continuidades que ocorrem no curso de sua construção.[36] Ao mesmo tempo em que se difere de Durkheim, Moscovici assume criticamente a teoria funcionalista, pressupondo que o estudo das representações, análogo ao da língua, se dá mediante a tensão entre o individual e o coletivo:

> (...) as representações coletivas se separam das representações individuais, como o conceito das percepções ou das imagens. Essas últimas, próprias a cada indivíduo, são variáveis e trazidas numa onda ininterrupta. O conceito é universal, fora do vir-a-ser, e impessoal. Em seguida, as representações in-

---

[31] DURKHEIM, E., Representações Individuais e Representações Coletivas. *In*: *Sociologia e Filosofia*. São Paulo: Ícone, 2007 – publicado originalmente na *Revue de Métaphysique et de Morale*, VI, maio de 1898, p. 32.

[32] ALEXANDRE, M., Representação social: uma genealogia do conceito. *Comum*, Rio de Janeiro, v.10, 23, 2004, p. 131

[33] MOSCOVICI, S., *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF, 1961; *A representação Social da Psicanálise*. RJ: Zahar, 1978; e *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

[34] A psicologia social é a disciplina que aborda as representações sociais, tendo-as como objeto de estudo e no âmbito de seu campo disciplinar. Ao investigar a relação indivíduo-sociedade, com igual interesse pela cognição, a psicologia social diferencia-se da psicologia de paradigma clássico. Em suma, a psicologia social procura investigar "como os indivíduos, grupos, sujeitos sociais constroem seu conhecimento a partir da sua inscrição social, cultural etc., por um lado, e por outro, como a sociedade se dá a conhecer e constrói esse conhecimento com os indivíduos. Em suma, como interagem os sujeitos e a sociedade para construir a realidade, como terminam por construí-la numa estreita parceria - que, sem dúvida passa pela comunicação." ARRUDA, A., Teoria das representações sociais e teorias de gênero. *Cadernos de pesquisa*, UFRJ, n.117, nov., 2002, p. 128.

[35] CHARAUDEAU, P. & MAINGUENAU, D., *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 432.

[36] ALEXANDRE, M., Representação social: uma genealogia do conceito. *Comum*, Rio de Janeiro, v.10, 23, 2004, p. 132.

> dividuais têm por substrato a consciência de cada um; as representações coletivas, a sociedade em sua totalidade. Assim, estas não são o denominador comum daquelas, mas antes sua origem, correspondendo *"à maneira pela qual esse ser especial, que é a sociedade, pensa as coisas de sua própria experiência"* [Durkheim – *As Formas Elementares da Vida Religiosa*, 1968, p. 621]. Compreende-se que tal representação seja homogênea e vivida por todos os membros de um grupo, da mesma forma que partilha uma língua. Ela tem por função preservar o vínculo entre eles, prepará-los para pensar e agir de modo uniforme. Ela é coletiva por isso e também porque perdura pelas gerações e exerce uma coerção sobre os indivíduos, traço comum a todos os fatos sociais.[37]

A ligação feita entre representações e língua é ampliada por Moscovici, que inclui em sua definição de representações sociais a relação analógica entre tais e os mitos e as crenças das sociedades tradicionais:

> Por representações sociais entendemos um conjunto de conceitos, proposições e explicações originadas na vida cotidiana, no curso de comunicações interpessoais. Elas são o equivalente em nossa sociedade, dos mitos e sistemas de crenças das sociedades tradicionais, que podem também ser vistas como a versão contemporânea do senso comum.[38]

---

[37] MOSCOVICI, S., Das Representações coletivas às Representações Sociais: Elementos para uma História. *In*: JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 47.

[38] MOSCOVICI, S., *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF, 1961, p. 181.

A teoria de Moscovici de *representações sociais* é revisitada e aprofundada por Jodelet. Para a autora, as representações sociais devem ser estudadas articulando-se os *elementos afetivos, mentais e sociais*. Ou seja, as relações sociais devem ser integradas à cognição, à linguagem e à comunicação, pois tais relações afetam igualmente as representações e a realidade material, social e ideal (no sentido de ideias) sobre a qual elas interveem. Jodelet revisita as pesquisas da psicologia social e conclui que "a representação social tem com seu objeto uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significações)",[39] o que torna necessário ao estudo das representações incluir a *totalidade de expressões, imagens, ideias e valores* presentes no discurso sobre o objeto.

Segundo Jodelet, a representação social:

> [ ] é uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social. Igualmente designada como saber de senso comum ou saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento é diferenciada, entre outras, do conhecimento científico. Entretanto, é tida como um objeto de estudo tão legítimo quanto este, devido a sua importância na vida social e à elucidação possibilitadora dos processos cognitivos e das interações sociais.[40]

---

[39] JODELET, D., Representações Sociais; um Domínio em Expansão. *In*: JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 27-28.

[40] JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 22.

O conceito de 'representação' de Jodelet pode ser empregado de forma eficiente nas análises dos dramas de Eurípides, o que justifica a sua utilização. A justificativa para tal escolha também se dá pela diversidade de abordagens que compõem os estudos sobre representações sociais - apresentando-se como estruturais, etnológicas, antropológicas, sociológicas e históricas - por possuírem um caráter complementar e não antagônico.[41] Caracterizado por sua pluralidade metodológica, temática e conceitual, o estudo das *representações* permite o alargamento do campo de investigação até os valores, crenças, ideias, imagens, teorias e demais que fazem parte do texto trágico, visto que as representações sociais se configuram em discursos que expressam os conhecimentos, as crenças e os valores com os quais os indivíduos se dotam para julgar a realidade. E a relevância de tal estudo está no fato de que esses desempenham um papel fundamental na construção das identidades coletivas.[42]

Em relação à metodologia adotada, são utilizados, para extrair dos textos as *representações* e os contextos em que tais se dão, três autores do campo da análise literária. O primeiro deles, Tzvetan Todorov, é utilizado com o objetivo de se destacar não apenas os gêneros, mas as categorias do mesmo, preparando o caminho para a análise dos discursos trágicos. Estes, por sua vez, são investigados mediante a utilização dos conceitos de Dominique Maingueneau. Elucidados os aspectos discursivos, passa-se para a investigação dos componentes mais prototípicos do mesmo e seu potencial para a abrangência – ou seja, para a comunicação de valores sociais e cívicos. Para esse terceiro passo metodológico, utiliza-se Paul Ricoeur e a sua análise do mito e da metáfora.

A análise da narrativa proposta por Todorov parte do pressuposto de que um texto não se limita a descrever um estado, mas exige o desenvolvimento de uma ação dinâmica, marcada pela mudança. Cada mudança é um novo elo de uma narrativa que obrigatoriamente contém cinco elementos: a situação de equilíbrio (Pn1); a degradação dessa situação de equilíbrio pela emergência de um problema (Pn2); o desequilíbrio resultante do problema (Pn3); a busca pelo restabelecimento do estado de equilíbrio (Pn4); e o restabelecimento do equilíbrio (Pn5).[43] A estratégia discursiva para a constituição da narrativa mediante a mudança é o encadeamento e o encaixe de micronarrativas, cada uma delas contendo ao menos dois dos elementos descritos acima, não sendo necessário que a narrativa comece em uma situação de equilíbrio.[44] Há ainda na teoria de Todorov outros tipos de transformação das narrativas:

---

[41] ABRIC, J.-C., A abordagem estrutural das representações sociais. In: MOREIRA, A.S. & OLIVEIRA, D.C. (orgs), *Estudos interdisciplinares de representação social*. Goiânia: AB Edit, 1998.

[42] CHARAUDEAU, P. & MAINGUENAU, D., *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 433.

[43] TODOROV, T., *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

[44] O encadeamento ou encaixamento das micronarrativas são "diferentes combinações de uma dezena de micronarrativas de estrutura estável, que corresponderiam a um pequeno número de situações." TODOROV, T., As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 216. Segundo Todorov, é possível alinhar tais micronarrativas em díades e tríades.

transformação de modo e transformação de intenção.

Todorov também afirma haver nas narrativas uma sucessão temporal composta por uma rede de relações paradigmáticas.[45] É em tal sucessão temporal (sintagmática) que ocorre uma 'homologia', ou seja, uma relação proporcional entre quatro termos narrativos.[46] As estruturas narrativas apresentam repetições,[47] dependência entre as partes narrativas (ou homologias), encaixamentos[48] e alternâncias,[49] entre outros. Tais recursos enumerados por Todorov podem ser encontrados nas tragédias gregas e, em especial, no drama euripidiano, e precisam de análise prévia para que se compreenda a função e os sentidos dos mesmos, pressupondo-se um contexto de recepção dos tais, a saber, as apresentações teatrais diante de espectadores presentes nos festejos cívicos na cidade de Atenas.

Todorov também se dedica à análise da narrativa fantástica. Ele afirma que tal "se caracteriza não pela simples presença de acontecimentos sobrenaturais, mas pela maneira como o percebem o leitor e as personagens".[50] Nas peças de Eurípides analisadas, *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*, signos do fantástico envolvem cenas importantes para a compreensão dos enredos.

Todas as estratégias de análise indicadas por Todorov não se vinculam apenas à forma. Elas visam, em última análise, a elucidação do contexto, uma vez que "a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes".[51] Sendo assim, a análise do encadeamento das narrativas e das relações paradigmáticas precede o exercício que se segue: a busca das várias valências históricas, culturais e mundivivenciais dos falantes e dos literatos, dos usuários da língua que, através da literatura, promovem a revelação do seu mundo. A partir do texto literário, Todorov afirma ser possível encontrar o "auto-reconhecimento (sic) do social onde se faz a abertura para a alteridade".[52]

Quanto à teoria de Maingueneau, teórico do campo da pragmática e da análise do discurso, tal é utilizada por partir da premissa de que o texto é um discurso que se estabelece no interior de um campo discursivo que pode ser descrito nos termos das operações regulares sobre formações discursivas já existentes – ou seja, de alguma forma, ele conserva uma memória discursiva e, por tal razão, cultural.

---

[45] TODOROV, T., *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.

[46] Homologia é a "projeção sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas" – uma relação proporcional entre termos de uma narrativa. Ver: TODOROV, T., As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 218.

[47] Segundo Todorov, "em toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes da descrição". TODOROV, T., As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 213. Ele destaca formas de repetição, como a antítese, a gradação e o paralelismo, sendo este último de dois tipos: o paralelismo que trata das grandes unidades da narrativa e o paralelismo das fórmulas verbais.

[48] Encaixamento de histórias é "a inclusão de uma história no interior da outra". TODOROV, T., As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 234.

[49] Alternância de histórias é, segundo Todorov, o "contar de duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra". TODOROV, T., As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 234.

[50] TODOROV, T., Os fantasmas de Henry James. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 191.

[51] TODOROV, T., *A Literatura em Perigo*, Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p. 22.

[52] SANTILLI, M. A., *Paralelas e Tangentes: entre Literaturas de Língua Portuguesa*, São Paulo: Via Atlântica, 2003, p. 24.

Outra concepção oportuna que emerge da teoria de Maingueneau interessa particularmente a esta pesquisa: o interdiscurso. Interdiscurso é o conceito que está diretamente ligado às relações entre discurso e história, visto que ele é um modo de apreensão e construção das regras semânticas que definem os sentidos atribuíveis a uma formação discursiva. Tal modo de apreensão se dá pela existência de relações entre discursos distintos, ou mesmo entre diversos "intra-discursos" – ou seja, o interdiscurso está no cerne do intradiscurso, dada a "inconsistência de uma formação discursiva, entendida como efeito do interdiscurso enquanto exterior específico de uma formação discursiva no próprio interior dela".[53]

A interpelação entre história e discurso também torna fundamental, na teoria de Maingueneau, "afinar este termo muito vago para nosso propósito e substituí-lo por uma tríade: universo discursivo, campo discursivo, espaço discursivo".[54]

O primeiro conceito, universo discursivo, diz respeito às formações discursivas de todos os tipos em interação em uma determinada conjuntura finita, ainda que inapreensível em sua totalidade.

---

[53] MAINGUENEAU, D., *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar, 2005, p. 31.

[54] MAINGUENEAU, D., *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar, 2005, p. 27.

O segundo conceito, campo discursivo, diz respeito ao horizonte de construção de domínios que podem (distintamente dos universos discursivos) ser estudados por estarem em concorrência, delimitados reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. Em tal campo está em interação redes de trocas significativas que, analisadas, permitem delimitações.

O terceiro conceito, espaço discursivo, diz respeito ao subconjunto de uma formação discursiva, subconjunto cujos delineamentos surgem a partir de hipóteses extraídas dos textos e do saber histórico. Tais hipóteses são confirmadas ou não no decorrer das análises. No caso da investigação aqui proposta, as relações entre mito, tragédia e contexto são aprofundadas ao se lançar mão da teoria de Maingueneau, teoria que rompe com a ideia de descontinuidade entre os discursos e se abre para uma importante especificidade das ciências humanas: ir bem além da superfície textual até encontrar no âmago do texto, o documento, lugar em que o sujeito e os sujeitos são compreendidos dialogicamente. Conforme afirma Maingueneau:

> Por nossa parte, nós estabelecemos uma ligação em que vamos articular um funcionamento discursivo e sua inscrição histórica, em que nós procuramos pensar nas condições de 'enunciabilidade' historicamente circunscrita.[55]

---

[55] *"Pour notre part nous nous établirons au lieu où viennent s'articuler un fonctionnement discursif et son inscription historique, nous chercherons à penser les conditions d'une "énonciabilité" historiquement cirsconscriptible"*. MAINGUENEAU, D., *Genèses du discours*. Bruxelles: P. Mardaga (Em português: Gênese dos discursos. Trad. S. Possenti. Curitiba: Criar, 2005), 1984, p. 6-7.

Logo, a análise do discurso de Maingueneau se ocupa das situações comunicativas, enxergando nelas não apenas a enunciação, mas as condições para que ela se realize. Tal aspecto, sucedâneo à aplicação do método de análise da narrativa de Todorov, abre o texto para que se enxergue nele o seu contexto de enunciação, o intertexto e as dinâmicas sociais envolvidas. Maingueneau chama a atenção para o fato de que todo texto contém um cenário literário em que a sua topografia, cronografia e cenografia instituem a situação que torna o texto pertinente para o receptor de sua enunciação.[56] Os parâmetros sugeridos por Todorov e por Maingueneau são a base para as observações que seguem quanto às estruturas textuais, marcadores discursivos e características do enredo dos dramas euripidianos destacados nesta pesquisa: *Suplicantes*, *Hécuba* e *Troianas*.

Falta ainda, para uma abordagem apropriada ao escopo desta pesquisa, uma teoria do símbolo, da metáfora e do mito que se aplique à tragédia euripidiana e que abarque as suas particularidades: a inovação, a inserção de temáticas do cotidiano e a riqueza simbólica dos seus enredos. Utiliza-se para isso a teoria de Paul Ricoeur, que fornece também um percurso metodológico para acessar o componente simbólico das narrativas

---

[56] "Chamaremos de **cenografia** essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento *-grafia* não a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição *legitimante* de um texto estabilizado. Ela define as condições do enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação." MAINGUENEAU, D., *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 123 (grifos do autor).

trágicas, relacionando-as melhor com seus contextos de modo a permitir a extração das *representações* da guerra. No caso especial das tragédias de Eurípides selecionadas para esta pesquisa, o 'mal' que a guerra representa encontra nos mitos encenados a expressão de sua natureza e de sua abrangência. Porém, a civilização ocidental, segundo Ricoeur, viu surgir, na modernidade, o enfraquecimento dessas narrativas míticas, imbuídas de sentido etiológico – e, portanto, representacional.

Paul Ricoeur, em *La simbolica del Mal*, analisa, a partir da questão do 'mal', a viabilidade de uma hermenêutica do mito, já que a confissão que o transmite e o conforma é palavra e "*toda palabra puede y debe ser objeto del análisis*".[57] Ao objetivar a palavra confessante, ou seja, o discurso mítico, Ricoeur observa que o seu conteúdo é eivado de símbolos – e, sendo assim, é linguagem acessível à hermenêutica, posto que o leitor moderno ainda compartilha das matrizes fundamentais da cultura ocidental. Resta apenas que os elementos míticos e simbólicos sejam reabilitados, elementos que foram outrora aviltados pela racionalidade moderna. Assim fazendo, tais voltam a comunicar valores fundamentais e ecoam a memória social neles inseridos.

O mito, segundo Ricoeur, é um relato tradicional que se refere a imagens e fábulas pertencentes a uma cronografia e topografia originárias, que são narradas com o objetivo de que o ser humano se compreenda em seu mundo – e, sendo assim, o mito tem funções simbólicas.[58] Quanto aos símbolos, eles são as matrizes de significados que se dão nas dimensões cósmica, onírica e poética, cujas manifestações em forma de texto e cuja opacidade própria de sua forma revela uma dupla intencionalidade/sentido. Tal sentido e intenção torna o seu objeto passível de interpretação. Dessa forma, mito e símbolo estão relacionados, e ambos estão relacionados ao contexto. Logo, o que se deseja pelo recurso ao pensamento de Ricoeur é tomar consciência da "*dinâmica de los símbolos míticos*" das peças de Eurípides que fazem parte da documentação textual desta pesquisa.[59]

---

[57] RICOEUR, P., *Finitud y Culpabilidad*, II. *La simbolica del Mal*. Madrid: Taurus, 1982, p. 167-498.

[58] RICOEUR, P., *Finitud y Culpabilidad*, II. *La simbolica del Mal*.

A necessidade mais premente na análise histórica de um texto literário é o de considerá-lo, nas palavras de Ricoeur, um "paradigma da distância na comunicação".[60] Este distanciamento, porém, não é um abismo intransponível – e cabe ao leitor se apropriar das narrativas, pois o leitor é, para Ricoeur, "um intérprete de um texto, que é uma preposição do mundo, o projeto de um mundo que eu posso habitar e onde eu posso projetar minhas possibilidades mais próprias".[61] Tal conjunto de leituras propostas por Ricoeur – leitura da história recente no mito remoto; metáfora e hermenêutica; símbolo e significado - é utilizado aqui para a elucidação das relações entre drama e história, conjunto que vincula a narrativa histórica à mítica e que torna ambos os tipos narrativos acessíveis, não obstante os hiatos temporais,

---

Madrid: Taurus, 1982, p. 168-169.

[59] RICOEUR, P., *Finitud y Culpabilidad*, II. *La simbolica del Mal.* Madrid: Taurus, 1982, p. 495.

[60] RICOEUR, P., *Du texte à l'action.* Paris: Seuil, 1986, p. 114.

[61] "Ce qui est à interpréter dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres". RICOEUR, P., *Du texte à l'action.* Paris: Seuil, 1986, p. 115.

culturais, simbólicos que hoje os separam. Textos como *Histoire et Vérité* (1955), *De l'interprétation, essai sur Freud* (1966), *Le conflit des interprétations* (1969), *Du texte à l'action* (1986) e *Mémoire, Histoire, Oubli* (2000) servem de base para a análise das representações. A contribuição de Ricoeur reforça a possibilidade de chamar os mitos, metáforas e símbolos postos em cena de representações.

Quanto à análise dos dramas, feitas com o objetivo de se elucidar a questão da relação entre as tragédias e o seu contexto sociocultural, estabelecendo criteriosamente os limites de tal relação, os recursos metodológicos são mais amplos, dada a natureza cívica do drama grego ateniense. As tragédias mencionadas aqui, encenadas preponderantemente em um festejo cívico ateniense e, ao mesmo tempo, pan-helênico – as Grandes Dionisíacas – eram compreendidas como instrumentos por meio dos quais o tragediógrafo, educador da *pólis*, interferia nas questões de interesse dos cidadãos, os quais eram estimulados até mesmo financeiramente a frequentarem o teatro para a celebração religioso-cívica.[62] Ou seja, os dramas trágicos não são textos neutros em relação as suas referências e alusões ao contexto de enunciação e *performance*, mas estão inseridos em uma situação na qual o espaço e o tempo eram demarcados de forma a constituir o momento oportuno de exercício da civilidade, o momento oportuno para a construção da ideologia do Império e para o fortalecimento da identidade e dos códigos de pertença à *pólis* dos atenienses. O poeta 'costurou' ideias, mitos, relatos, opiniões (representações) em suas peças. Aflora nos textos de Eurípides, cuja base está radicada miticamente nas narrativas relacionadas ao período heróico, as questões (representações) contemporâneas do autor acerca da guerra, da peste e das demandas entre os sofistas e os grupos mais conservadores de Atenas. Ou seja: o drama de Eurípides inclui nos enredos as questões em voga na segunda metade do século V a.C. em Atenas.

---

[62] A discussão sobre a relação entre as Grandes Dionisíacas, a democracia e a tragédia grega tornou-se, após o artigo de Goldhill, publicado em 1987, ampla e com resultados significativos. Ver: GOLDHILL, S., The Great Dionysia and civic ideology. *Journal of Hellenical Studies* 107, 1987, p. 58-76; CONNOR, W., City Dionysia and Athenian democracy. *Classica et Mediaevalia* 40, 1989, p. 7-32; SOURVINOU-INWOOD, C., Something to do with Athens: tragedy and ritual, In: OSBORNE, R. & HORNBLOWER, S. (eds.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 269-290; GOFF, B. (ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*. Austin: University of Texas Press, 1995; PELLING, C. (ed.), *Greek Tragedy*

A tragédia, segundo Goldhill, é a encenação que se dá em um território simbólico marcado pela alteridade. A autorreflexão proposta pela tragédia se dá pela menção e representação de outros lugares, outros tempos, outros povos.[63] Sendo assim, ela pertence, em um primeiro momento, ao domínio do distinto, do dessemelhante, ao colocar em cena aspectos típicos de uma realidade distanciada pelo tempo ou pela cultura.[64] Disso surge um importante problema metodológico relacionado à viabilidade histórica da consideração das tragédias como fontes para uma história cultural.

O problema da viabilidade pode ser equacionado a partir da constatação de que a tragédia não serve, na sociedade ateniense, como mero espetáculo com vistas a entreter as populações com a representação dos mitos do passado, ou mediante a exploração de peculiaridades provenientes do distinto ou dessemelhante.[65] Há um elemento reflexivo fundamental nas tragédias, colocado em destaque devido à força da

---

*and the Ancient Historian*. Oxford: Routledge, 1997.

[63] GOLDHILL, S., *Amor, Sexo e Tragédia: Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Aletheia, 2007.

[64] Cabe afirmar aqui que, geralmente, as tragédias dizem respeito aos mitos homéricos, seja da *Ilíada*, *Odisseia* ou dos Ciclos Épicos. Porém, cabe afirmar que eventualmente eram encenados temas contemporâneos, como Ésquilo com a peça *Os Persas*. Nesse caso, porém, continua o regime de alteridade por ser a história narrada a partir de atores que interpretam a guerra a partir dos personagens persas.

[65] Eurípides era um tragediógrafo conhecido por colocar em cena mulheres, crianças, estrangeiros e heróis maltrapilhos. Tal particularidade não se vincula diretamente ao dessemelhante do seu contexto – havia mulheres, estrangeiros e crianças na Atenas de Eurípides –, mas vincula-se ao dessemelhante do que geralmente era posto em cena pelos tragediógrafos. Assim afirma Aristófanes:

> ἀναβάδην ποιεῖς,
> ἐξὸν καταβάδην; οὐκ ἐτὸς χωλοὺς ποιεῖς.
> ἀτὰρ τί τὰ ῥάκι᾽ ἐκ τραγῳδίας ἔχεις,
> ἐσθῆτ᾽ ἐλεινήν; οὐκ ἐτὸς πτωχοὺς ποιεῖς.
> ἀλλ᾽ ἀντιβολῶ πρὸς τῶν γονάτων σ᾽ Εὐριπίδη,
> δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος.
> δεῖ γάρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν:
> αὕτη δὲ θάνατον, ἢν κακῶς λέξω, φέρει.
> *É de pernas para o ar que compões,*
> *quando te é possível fazer isso com os pés em terra!*
> *Não é sem razão que crias personagens coxas.*
> *Para que são esses farrapos de tragédia que aí trazes,*
> *Essa roupa de fazer pena? Não é sem razão que crias*
> *[mendigos*
> *Mas, Eurípides, pelos teus joelhos,*
> *dá-me um farrapo daquela antiga tragédia.*
> *Tenho de fazer ao Coro um excelente discurso.*
> *E esse discurso, se o faço mal, há de ser a minha*
> *[morte!*
>
> ARISTÓFANES, *Acarnenses* 412-417, trad. Silvia Damasceno.

dramatização sobre a sociedade que afluía para assistir aos espetáculos.[66] Tal força torna o poeta que compõe os dramas um articulador social dotado de importância, alguém que pela elocução trágica assume um papel social que o eleva ao *status* de educador da *pólis*.[67] Tal processo educacional se dá por meio da representação: a rigor, as personagens são até mesmo estrangeiras e o mito, distanciado historicamente. Mas, observando mais de perto, há íntimas relações entre o contexto e o drama, especialmente o euripidiano, e tais relações descortinam tanto a situação de enunciação e *performance*, quanto às peculiaridades do poeta e o caráter artístico de sua produção.

O material mais frequente das encenações do drama grego, inclusive de Eurípides, é de natureza mítica, através do qual a moralidade, conduta, os deveres e valores sociais eram impingidos, com destaque aos perigos da desmedida e o ensino sobre o necessário exercício da excelência [*aretế*]. Conforme afirma Finley:

> O mito era o grande mestre dos gregos em todas as questões do espírito. Com ele, aprendiam moralidade e conduta: as virtudes da nobreza e o inestimável significado da *hýbris:* e ainda sobre a raça, cultura e, até mesmo, política.[68]

---

[66] SEGAL, C., O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P. *O Homem Grego*, Lisboa, 1994, p. 195.

[67] Por exemplo, o discurso fúnebre de Péricles louva o teatro-educação da *pólis*, afirmando a sua importância para a formação dos cidadãos. Ver: SEGAL, C., O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P., *O Homem Grego*, Lisboa, 1994, p. 186.

[68] FINLEY, M. I. (org.), Mito memória e História. In: *Uso e abuso da História*. São Paulo, 1989, p. 6.

Até mesmo a compreensão dos elementos que diferenciavam Atenas de Esparta era realizada nos termos da liberdade para educar dada pelos atenienses aos tragediógrafos. Os dramaturgos encontravam no teatro um espaço para emitirem através dos mitos encenados a sua opinião em relação aos destinos da *pólis*. Segundo Tucídides, Péricles afirmou ser Atenas distinta de Esparta devido à liberdade dada aos cidadãos, pois em Atenas ninguém era impedido de “conhecer ou ver qualquer coisa... a não ser que isso constitua uma ajuda ao inimigo”.[69] Sendo assim, a liberdade, compreendida por Péricles, consistia na existência de um espaço público de educação cívica de forma tal “que toda a *pólis* fosse um exemplo de educação para a Grécia”.[70]

O papel do teatro na sociedade grega, mais especificamente das tragédias, torna-as fontes importantes dos critérios de interação social. E isso porque nas tragédias o contexto social que as compreende não se encontra apenas em sua margem, nem está somente justaposto ao texto, e nem é só subjacente ao que é encenado, pois, como afirma Vernant, a tragédia é:

> [...] instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurando sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem assembleias ou os tribunais populares, em espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado e julgado por repre-

---

[69] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, 2.39.1.

[70] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, 2.44.1.

> sentantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro.[71]

A tragédia é um testemunho privilegiado para análise da sociedade ateniense, é um documento histórico importante. Os textos das tragédias, mesmo que despojados de grande parte dos elementos próprios da sua encenação ou dos dados mais específicos da sua recepção pelos espectadores, são um testemunho dos conflitos internos da *pólis*, extratos significativos que permitem inferir não apenas as representações feitas pelos dramaturgos dos dados abstratos do passado mítico, mas também os aspectos da realidade histórica, submetida de modo por vezes sutil a "debates, contradições e questionamentos que surgem desses autores pela abstração que fazem".[72]

As tragédias, ouvidas e/ou assistidas mediante a recitação, leitura ou encenação,[73] são, em cada uma dessas situações, um agente polífono da realidade histórica. Cada tragédia é uma voz que ressoa a transmutação da realidade sob os olhos da plateia ou do leitor, permitindo que os valores sociais sejam afirmados, negados e/ou questionados "entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar".[74] Tal lugar é artístico, mas também é político. As tragédias são literárias e dramáticas porque são textos artísticos. Mas são documentos porque representam, nos códigos distanciadores pertencentes ao não-lugar, os 'lugares' – visto que, se assim não fossem, não poderiam ser entendidas, nem mesmo poderiam educar ou formar. Se a tragédia não fosse representativa da vida e do contexto dos seus espectadores, não seria 'representativa', ainda que o fosse pela diferença. Se ela não fosse um empreendimento cívico, não haveria lugar para ela nas Grandes Dionisíacas, cuja intenção subjacente era promover, intencionalmente, uma celebração popular em prol da identidade étnica grega – a qual, mais que étnica, é social, cultural e, por causa de sua projeção no eixo temporal, diacrônica – ou seja, histórica.

A tragédia não é, portanto, mera expressão do real circundante, mas ela é uma evidência significativa da existência das representações que circulavam na *pólis*, e também um lugar de investigação das mais variadas vivências sociais e históricas. Portanto, consideramos as tragédias – e, mais especificamente, as tragédias de Eurípides -, textos teatrais, poesia, texto literário, mas, ao mesmo tempo, documentos.

---

[71] VERNANT, J.-P., *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 10.

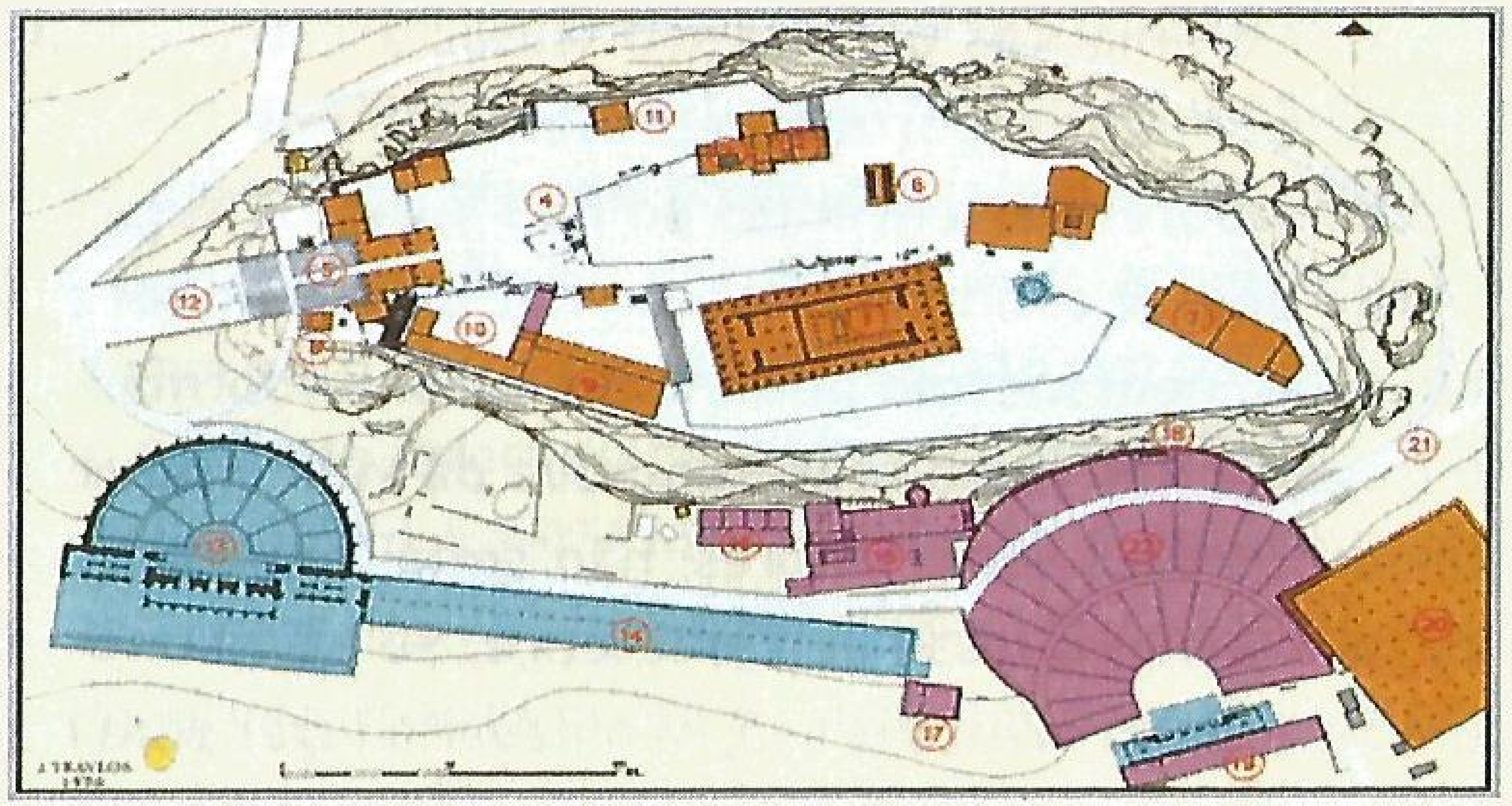
[72] WILLIAMS, R., *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 36.

[73] Há partes da tragédia que ocorrem fora de cena – os assassinatos, por exemplo. Além disso, a recepção das tragédias provocava a mudança de seu ambiente de enunciação: do teatro ao banquete – os *sympsia* gregos eram marcados pela *performance* dos simposiastas, performance que incluía o canto de monodias das tragédias. Ver: HALL, E., *Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 307.

[74] MAINGUENEAU, D., *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 28.

## 1.2. O espaço

Figura 1 – Acrópole de Atenas no século V



1: *Parthenṓn*; 2: *Eréchtheion*; 3: *Pandróseion*; 4: Estátua de Atena *Prómachos*; 5: *Propýlaia*; 6: Altar de Atena; 7: Santuário de *Pandíon*; 8: Templo de Atena *Níkē*; 9: *Chalkothḗkē*; 10: *Braurṓnion*; 11: *Arrēphórion*; 12: Entrada no período clássico; 13: Odeon de Herodes Ático; 14: *Stoá* de Eumenes; 15: *Asklēpieîon*; 16: *Stoá* Jônico; 17: Monumento a *Nícias*; 18: Monumento a Trasilo; 19: Santuário de Dioniso Eleuthereus; 20: Odeon de Péricles; 21: *Perípatos*; 22: Teatro de Dioniso

O espaço do teatro grego é heterotópico. Isso implica dizer que a *pólis*, a acrópole, cada prédio público e o próprio teatro não são unívocos, mas cada um consiste uma territorialidade:

> [ ] capaz de superpor num único lugar real diversos espaços, diversos locais que em si são incompatíveis [...] eles têm uma função em relação a todo o espaço restante. Essa função se desdobra entre dois pólos extremos. Ou seu papel consiste em criar um espaço de ilusão que expõe todos os espaços reais, todos os lugares em que se divide a vida humana, como ainda mais ilusórios.[75]

O espaço de encenação dos dramas trágicos era múltiplo: palco de um ritual religioso, de comédias, de tragédias, de ditirambos, espaço que interagia com o restante da *pólis* e que exercia múltiplas funções cívicas, engendrava em seus múltiplos significados, múltiplos significados para as tragédias nele encenados. Teseu e Héracles estavam no Parthenṓn, mas também no conjunto arquitetônico da cidade; ao mesmo tempo, estavam nos vasos; ao mesmo tempo, eram personagens das tragédias do teatro – e, nos múltiplos espaços, nas múltiplas funções dos mesmos espaços, as possibilidades de sentido dos heróis míticos eram difundidas aos cidadãos, à assembleia, aos líderes da democracia ateniense, aos que promoviam a ideologia imperialista ateniense. Falar do espaço é falar de um componente fundamental para a compreensão da tragédia grega. E o fato de o teatro não ser um local isolado, mas ser um local aberto para as múltiplas representações dos demais espaços, é que o torna um importante ponto de observação para desvendar os sentidos da *pólis*.

A dramaturgia da qual fala-se aqui se deu na Atenas clássica e foi encenada no teatro de Dioniso situado no sopé da acrópole, local próximo aos prédios públicos e às edificações cívicas mais importantes. É nesse espaço que as principais ações públicas eram executadas. É na acrópole que os vários edifícios revelam sua principal função: ser mais que um conjunto arquitetônico que revele a prosperidade da *pólis*. Cabia a tais edifícios serem palcos em que as ações cívicas ocorriam e eram modificadas, reestruturadas e/ou encerradas pelos protagonistas da cidade democrática: os cidadãos.[76]

---

[75] FOUCAULT, M., Of Other Spaces. In: *Diacritics* 16, 1986, p. 25.

A acrópole e o seu conjunto escultural, portanto, eram um território, eram lugares em que o espaço não era apenas uma referência geográfica, mas constituía um espaço social importante. Na *ásty* (centro urbano), vários espaços significativos: a *agorá*, espaço de realização das *ekklesíai*; o tesouro da Liga de Délos, que em 454 a.C. foi transferido para Atenas, indicando a crescente tendência imperialista da cidade; templos, que foram na época de Péricles reconstruídos após sua deterioração, especialmente por causa dos ataques persas; o *Parthenṓn* e as estátuas da deusa Atena espalhadas pela acrópole, realizados pelo arquiteto Fídias. E, entre tantos outros espaços cívicos, o teatro.

Passa-se, para tratar de tais territorialidades, do geral ao particular, da análise teórica a respeito da *pólis* e do seu caráter de cidade autônoma, até a descrição dos festejos cívicos e do teatro, bem como da utilização do espaço cênico. A premissa para tal movimento é a observação de que a relação dos cidadãos com a cidade, de forma mais geral, e com a acrópole e o teatro, em particular, não era neutra, mas era dotada de significados múltiplos. No caso da relação com o teatro, tal relação implicava em pelo menos quatro significados complementares entre si. Em primeiro lugar, o teatro era um campo de alteridade, de inserção de cada pessoa no grupo. Em segundo lugar, o teatro também era um lugar político: sendo um espaço cívico, com especificidades no uso de cada lugar para os atos e demandas da cidadania, espelhava em seu conjunto escultório, nas edificações e na configuração as características básicas da interação social entre os cidadãos. Em terceiro lugar, o teatro era um espaço de permanência, e não coincidentemente localizado na *agorá*, para onde afluíam os cidadãos em busca da resolução das questões de interesse pessoal e coletivo. Em quarto lugar, por fim, o teatro era um espaço de reprodução de valores dos grupos humanos mediante o ordenamento/simbolismo. Mais do que lugares geográficos, o teatro e as territorialidades da *ásty* eram:

> Espaços produzidos, ocupados, representados, vácuos, espaços sociais são categorias que dizem respeito ao espaço geográfico. Eles simplesmente são modalidades distintas de espaços: modalidades da ação para o espaço produzido pela sociedade, modalidade do conhecimento ou da cognição pelo espaço ocupado e representado, modalidade da existência humana.[77]

O teatro, local de realização dos festejos cívicos, era, em suma, um espaço social que, apropriado pelo povo no período dos festejos, era ao mesmo tempo um espaço múltiplo. Primeiramente, era múltiplo na hierarquia de ocupação do espaço, pois como todo espaço social, "permite ações, sugere ou proíbe outras", pois "serve também ao poder político e à produção material", uma vez que "as classes sociais investem na hierarquia destes espaços ocupados".[78] Logo, é fato que, na configuração da *pólis*, o teatro assume uma espacialidade especial, que indica seu lugar, valor e dimensiona seu significado, já que:

---

[76] SANTOS, N. P., *A sociedade de consumo e os espaços vividos pelas famílias. A dualidade dos espaços, a turbulência dos percursos e a identidade social*. Lisboa: Colibri, 2001, p. 210.

[77] DI MÉO, G., *Géographie sociale et territoires*. Paris: Seuil, 1998, p. 27.

> A organização material do espaço aparece como uma espécie que garante a manutenção e a transmissão da memória do grupo. Primeiro, porque o grupo "molda" o espaço, ao mesmo tempo em que se deixa "moldar" por ele; segundo, porque o espaço fixa as características do grupo.[79]

É na análise do jogo de relações inerente à *pólis*, à acrópole, ao teatro e aos espaços cênicos do teatro, que se pretende destacar que "o poder sempre é exercido a partir de inúmeros pontos, no jogo de relações inigualáveis e móveis". E em tais poderes, o conflito é preexistente, já que "onde há poder, há, necessariamente, também resistências" – mas, em caso de guerra, o espaço a absorve e torna a guerra vigente simbolizada em si, uma vez que a guerra e seus embates "possíveis, imprescindíveis, espontâneos, selvagens, rastejantes, violentos" não deixarão de se fixar nos espaços simbólicos dos protagonistas no embate social.[80]

Passa-se, então, à teorização a respeito da *pólis*, em busca dos sentidos para Atenas. Então, tratar-se-á do teatro propriamente dito, com o detalhamento dos espaços de encenação. Tais espaços, uma vez descritos, servem de base para uma análise dos dramas que e permita o aprofundamento das significações de partes cênico-dramáticas das peças de Eurípides aqui analisadas.

### 1.2.1. A *Pólis*

A pesquisa sobre as interações entre teatro e a guerra implica na necessidade de definição, mediante a reflexão a respeito de tais temas, dos principais conceitos relacionados ao assunto em questão. Um desses conceitos fundamentais é a *pólis*, lugar a partir do qual as demais temáticas se desdobram, palco de encenação do drama cívico e dos embates simbólicos que são representados no teatro. Portanto, a discussão a respeito da natureza da *pólis* implica na elucidação a respeito da importância do teatro que pertence e tem importância nessa mesma *pólis*.

O termo *pólis* é utilizado, segundo constata Aristóteles na obra *Política*, capítulo III, 1276a23-24, de formas muito diferentes entre os filósofos gregos. Neste capítulo, porém, o próprio Aristóteles fala sobre o assunto sem qualquer diferenciação entre as preocupações sociais e as preocupações políticas relacionadas ao termo. Aristóteles trata do termo, fazendo-o em oposição aos sofistas e aos seus alunos, homens como Antifonte e Cálicles, os quais, como se pode constatar em *Górgias* de Platão, basearam a sua crítica social e as suas tradições políticas em um contraste entre νόμος [*nómos*, convenção] e φύσις [*phýsis*, natureza]. As leis tradicionais e os costumes seriam baseados em convenções, sem qualquer fundamento na natureza. Cálicles ainda afirma que a lei da *pólis* estava em conflito com a natureza, que tem uma lei própria possível de ser defendida, e que se baseia na vitória do mais forte no conflito contra o mais fraco.[81]

---

[78] LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*. Paris: Seuil, 1974, p. 88-89.

[79] SILVANO, F., *Antropologia do espaço: uma introdução*. Oeiras: Celta Editora, 2001, p. 13.

[80] FOUCAULT, M., Deux essais sur le sujet et le pouvoir. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P., *Michel Foucault: un parcours philosophique*. Paris: Seuil, 1984, p. 297-321.

Aristóteles, em oposição aos sofistas, afirma que a *pólis* é natural (κατὰ φύσιν [*katà phýsin*, é segundo a natureza]). A visão aristotélica corresponde a uma perspectiva distinta da natureza humana – o homem é, por natureza, um animal orientado para se organizar em uma *pólis*: ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον [o homem é, por natureza, um animal político],[82] sendo a *pólis* um espelho de sua natureza. Para comprovar a sua tese, Aristóteles estabelece uma 'arqueologia' da *pólis* mostrando que a sua origem está relacionada à ordem do οἶκος [*oîkos*] – inicialmente, o complexo de relações entre marido e esposa, pais e filhos, senhores e escravos, relações naturais que avançam em seguida para a aldeia, para a associação das famílias cujo objetivo é a autossuficiência (αὐτάρκεια [*autárkeia*]). Por fim, a *pólis* surge como uma associação completa entre várias aldeias, existindo de igual modo em benefício da vida.[83]

O terceiro livro da *Política* de Aristóteles compromete-se a explicar o que é uma *pólis*. A mera residência dentro da comunidade não faz de um homem um cidadão, uma vez que os escravos e residentes estrangeiros não o são. O cidadão, no sentido estrito, segundo Aristóteles, é aquele que participa dos julgamentos e que pode exercer autoridade, desempenhando algum papel no estabelecimento ou na aplicação das leis.[84] A *pólis* é finalmente definida por Aristóteles como uma associação de cidadãos em torno de uma Constituição.[85]

A teoria moderna segue, em linhas gerais, a compreensão aristotélica, expandindo-a, porém, devido à possibilidade de se encontrar diferentes configurações sociais na comunidade política. Porém, a teoria moderna avança em direções importantes. Segundo Gustave Glotz, *pólis* (*'Cité'*) é uma forma de constituição.[86] De igual modo, Fritz Gschnitzer associou a *pólis*, especialmente a clássica, a uma forma de constituição específica, que se manifestava como uma 'comunidade' (*Gemeinde, Gemeinwesen, Gemeinschaft*) ou um 'poder' ou 'domínio' (*Herrschaft*).[87] Sendo assim, tanto os termos *pólis* quanto *éthnos* seriam variantes para expressar a mesma configuração política. No caso de grupos governados por um domínio exercido por tiranos ou mesmo por outras *póleis*, mantinha-se a vida comunitária; porém, tanto a dominação quanto o comunitarismo seriam, para Gschnitzer, *"Grundformen griechischer Staatsordnung"* [formas fundamentais da ordem estatal grega], ou mesmo *"Staatstypen"* [tipos de Estado].[88] Em

---

[81] PLATÃO, *Górgias* 483 c 8-d2, e2-3, 488 b 2-5.

[82] ARISTÓTELES, *Política* 1253 a 3.

[83] ARISTÓTELES, *Política* 1252 a 24-26.

---

[84] ARISTÓTELES, *Política* 1275 a 22-23.

[85] εἴπερ γάρ ἐστι κοινωνία τις ἡ πόλις, ἔστι δὲ κοινωνία πολιτῶν πολιτείας [pois a pólis é uma associação, é uma associação de cidadãos da constituição]. ARISTÓTELES, *Política* 1276 b 1-2.

[86] GLOTZ, G., *La cité grecque*. Paris: Albin Michel, 1928, p. 108-109.

[87] GSCHNITZER, F., *Anzeiger für Altertumswissenschaft,* 12, 1959, p. 37-38.

[88] GSCHNITZER, F., Gemeinde und Herrschaft: von den Grundformen griechischer Staatsordnung. In: *Oesterreichische Akademie der Wissenschaften,* Phil.-Hist. Kl. 235, fasc. 3, 1960. Ver

1971, Gschnitzer desenvolveu ainda mais a sua tese ao descrever a *pólis* como a forma básica de existência coletiva na Grécia, sendo o exercício do poder uma forma específica de configuração estatal.[89]

Victor Ehrenberg, por sua vez, julga serem insuficientes e insatisfatórias as categorias de 'comunidade' e 'domínio' propostas por Gschnitzer, bem como a dicotomia apresentada pelo autor entre estes dois termos.[90] Ele demonstrou a possibilidade de coexistência tanto do poder comunitário, quanto do poder pessoal do tirano em casos como os de Esparta, Cirene, dos macedônios e dos molossianos. Nestes casos, os reis exerciam o poder em paralelo com a assembleia de guerreiros. A tirania, portanto, estava intimamente ligada à *pólis*. A resposta de Gschnitzer a Ehrenberg informa que, distintamente da ideia de autoridade, o que ele propunha era apenas uma forma de lei constitucional – sendo removida em sua proposta última a ideia anterior de 'formas fundamentais de ordem estatal'.[91] Ainda assim, Moses I. Finley considera que a diferenciação entre o Estado e o governo do mesmo não é significativa.[92]

A investigação da documentação disponível proveniente da Antiguidade levou D. Nörr a criticar a concepção de que a *pólis* corresponda à constituição, visto que a teoria e prática manifesta nos textos clássicos diferenciam consistentemente as constituições, as noções jurídicas e a própria *pólis*.[93] E tal diferenciação é reconhecida pela maior parte dos autores relevantes à pesquisa mais atual, os quais definem *pólis* basicamente como uma forma ou tipo de Estado (*state, forme d'état, type d'état, Staatsform, Staatenform, staatliche Organisationsformen, Staatstyp*).[94] A crítica à definição de *pólis* feita por Nörr pode se somar a crítica feita por H. Krüger, U. v. Lübtow e W. Gawantka, à identificação indiscriminada da *pólis* como comunidade a partir da simples premissa de que os gregos não possuíam uma concepção de Estado.[95] Partilha-se neste livro, portanto, da compreensão de Ehrenberg de que a *pólis* é um *Staatstyp,* cuja expressão se dá basicamente em três formas de governo, todas atestadas na documentação textual disponível: a aristocracia, a oligarquia e a democracia. Porém, observa-se que, mesmo quando reacionária, a

---

também *Wiener Studien* 68, 18, 1955, p. 123.

[89] GSCHNITZER, F., Stadt und Stamm bei Homer, *Chiron* 1, 1971, p. 1-3.

[90] EHRENBERG, V., Von den Grundformen griechischer Staatsordnung. In: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften,* Hist.-Phil. Kl., 1961, p. 9-13, 16-28.

[91] GSCHNITZER, F., *Anzeiger für Altertumswissenschaft,* 12, 1959, p. 37-38; *Zeitschrift der Savigny-Stiftung* für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung 80, 1963, p. 401.

[92] FINLEY, M. I., *Politics in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 32.

[93] NÖRR, D., Vom griechischen Staat. *Der Staat*, 5, 1966, p. 368.

[94] JELLINEK, G., *Das Recht des modernen* Staates. Vol. I: Allgemeine Staatslehre. Berlim: Haering, 1900, p. 259-261. Segundo Jellinek, a *pólis* é um tipo de forma de Estado descrita como Cidade-Estado. Concepções análogas são compartilhadas por BORECKÝ, B., *Eirene*, 12, 1964, p. 84; NÖRR, D., Vom griechischen Staat. *Der Staat*, 5, 1966, p. 353; e MOSSÉ, C., *Les Institutions politiques grecques à L' époque classique*. Paris: Armand Colin, 1967, p. 5; GSCHNITZER, F., Stadt und Stamm bei Homer, *Chiron* 1, 1971, p. 1-17.

[95] KRÜGER, H., *Allgemeine Staatslehre*. Sttutgart: Kolhammer, 1964, p. 8-10; LÜBTOW, U. v., *Festschrift für E.Heinitz*. Berlim: W. de Gruyter, 1972, p. 89-109; GAWANTKA, W., *Die sogenannte Polis: Entstehung, Geschichte und Kritik der modernen althistorischen Grundbegriffe der griechische Staat, die griechische Staatsidee*. Sttutgart: Steiner, 1985, p. 24, 27, 107, 110, 190, 204-206.

*pólis* mantém tendências democráticas, visto que ela é um Estado não-monárquico ainda que tenha monarcas, pois tais assumem a tarefa de guardarem as deidades e o povo, sendo ambos as fontes da lei, e não os representantes de uma vontade autônoma advinda de uma figura régia.[96] Também é aceita aqui a compreensão de Mazzarino da possibilidade de coexistência da aristocracia e da democracia na *pólis*, sendo tal a consequência do estágio mais avançado de desenvolvimento constitucional.[97]

Outra característica da *pólis* é apresentada por Starr e Pugliese Carratelli. O primeiro afirma que a *pólis* é o lugar da predominância da ação coletiva devido à união que provoca o surgimento de uma entidade comunal firme, cuja existência necessariamente abole a realeza autocrática[98] e coloca em xeque os modelos tirânicos mais radicais.[99] Quanto ao segundo, este afirma que há três características na *pólis*: a equidade entre os cidadãos, a existência de um corpo de leis e a autossuficiência da cidade-Estado quanto a sua gestão, ainda que ela não esteja isenta de influências externas e até mesmo 'derrocadas' que desconfigurem o próprio Estado.[100] Tal é uma realidade no caso ateniense: a isonomia, a justiça e a autonomia da *pólis* são três concepções fundamentais que ecoam na literatura grega em geral, e em Eurípides, em particular. Sendo assim, essas três concepções políticas são centrais.

Pierre Lévêque afirma que há dois critérios qualitativos e um critério quantitativo que definem o que seja uma *pólis*, critérios que também servem a esta pesquisa: a existência de um governo, a clareza funcional e uma estrutura forte. E é a existência de tais elementos que, segundo Sakellariou, provocou a associação da *pólis* à sua estrutura constitucional, mesmo havendo preexistência e prerrogativa daquela sobre esta.[101] O governo de Atenas é democrático, a sua função clara é gerir a *pólis* e a estrutura dos órgãos de gestão são reforçadas por um patrimônio ideológico – o conjunto arquitetônico, que serve de propaganda do governo democrático; os órgãos públicos, que não apenas atendem às funções cívicas mas representam as instituições fundamentais de funcionamento da cidade; e as festas cívicas, eventos nos quais as tragédias estão incluídas como parte da discussão simbólico-representacional da estrutura política em vigor em Atenas e nas cidades da Simaquia Ateniense.

Quanto ao uso da expressão 'cidade-Estado' como correspondente ao termo grego *pólis*, Jellinek afirma que o Estado grego é um tipo de cidade-Estado. Segundo Ehrenberg, o nome 'cidade-Estado' deve ser atribuído às cidades que concedem aos direitos políticos apenas aos cidadãos, não à população estrangeira acolhida em seu seio.[102] Deger, em relação a isto, afirma que as *póleis* são formas maduras de existência das cidades gregas, tendo atestação segura como Estados apenas após os épicos homéricos.[103] Sendo assim, Thomas está correto ao afirmar que a cidade-Estado é o desenvolvimento da *pólis* mais antiga, para a qual características adicionais foram acrescidas.[104]

---

[96] EHRENBERG, V., *Gnomon* 5, 1929, p. 4.

[97] MAZZARINO, S., *Fra Oriente e Occidente: Ricerche di storia greca arcaica*. Florença: La Nuova Italia, 1947, p. 208.

[98] Segundo Deger, o surgimento da *pólis* implica no ocaso da realeza e o fortalecimento da aristocracia. DEGER-JALKOTSKY, S., *Herrschaftsformen bei Homer*. Viena: Verlag Notring, 1970, p. 18.

[99] STARR, C. G., The Early Greek City State. *La Parola del Passato* 53, 1957, p. 102-104; The Decline of Early Greek Kingship. *Historia*, 10, 1961, p. 129-135, 137; *The Origins of Greek Civilization 1100-650 B.C.* New York: Alfred A. Knopf, 1961, p. 324.

[100] PUGLIESE CARATELLI, G., Accademia Nazionale dei Lincei, *Quaderni* 54,1962, p. 183, 185, 188.

[101] SAKELLARIOU, M., Les hectémores. *Terre et paysans dépendants dans les societies antiques: Colloque International tenu à Besançon les 2 et 3 mai* 1974, 1979, p. 145.

A amplitude da *pólis* inclui tanto as regiões urbanas, quanto o campo. Assim, pensam E. Barker[105] e M. I. Finley.[106] H. Kreissig, por sua vez, destaca a implicação direta de tal fato: tanto aristocratas quanto camponeses pertencem ao mesmo grupo étnico, bem como fazem parte de um mesmo corpo cívico.[107] Então, o limite do território da *pólis* é chamado de *chṓra*, sendo a cidade o espaço interior às fronteiras, e apenas isto.[108]

A *pólis* é, portanto, uma cidade-Estado, dotada de diretrizes de cidadania bem definidas e com espacialidades geográficas delimitadas por fronteiras. Os valores políticos fundamentais da *pólis*, a isonomia, a justiça e a autonomia, são fundamentais à sustentação do corpo ideológico ateniense, e tem, por tal razão, reflexos no drama grego. A amplitude da abrangência dos valores cívicos alcança os moradores da cidade e do campo, tendo por limites as fronteiras territoriais. Tais fronteiras territoriais correspondem em maior ou menor grau às fronteiras cívicas, lugar em que as geografias são imbuídas de sentidos nas relações entre os cidadãos. É necessário agora passar da definição de *pólis* para a descrição mais específica da *ásty* ateniense e, em particular, do teatro dedicado a Dioniso situado nessa cidade. Em tais espaços, heterotópicos, as múltiplas significações das territorialidades são encenadas no espaço condensado do teatro, sendo crucial conhecer o lugar mais amplo, a *pólis*, para que se possa observar o mais específico, a *pólis* representada na tragédia grega de Eurípides. Nesta *pólis*, o teatro e seus espaços cênicos assumem parte das funções do conjunto escultural, tornando-se parte de um conjunto ideológico. Esse sentido cívico-ideológico do teatro grego implica em reconhecer que o drama euripidiano encenado no teatro é parte da construção de sentidos da vida na *pólis* pela dramatugia.

### 1.2.2. Atenas e o Teatro de Dioniso

Os dramas de Eurípides foram escritos e realizados em Atenas, a *pólis* mais conhecida da Antiguidade. Mas os teatros não eram exclusivos à cidade de Atenas. Teatros com tamanhos razoáveis poderiam ser encontrados no século V a.C. em Argos e Siracusa.

---

[102] EHRENBERG, V., *Die Rechtsidee im frühen Griechentum: untersuchungen zur Geschichte der werdenden Polis*. Leipzig: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1921, p. 132.

[103] DEGER-JALKOTSKY, S., *Herrschaftsformen bei Homer*. Viena: Verlag Notring, 1970, p. 184.

[104] THOMAS, C. S. G., *Early Greek Kingship*. Ann Arbor: Northwestern University, 1965.

[105] BARKER, E., *Greek Political Theory*. Nova Delhi: B. I. Publications, 1964, p. 24.

[106] FINLEY, M. I., *The Ancient Economy*. Berkeley: University of California Press, 1999, p. 123.

[107] KREISSIG, H. (ed.), *Griechische Geschichte*. Berlim: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1981. Ver também: MUSIOLEK, P. *Zur Bedeutung der Stadt als Voraussetzung für die Höhepunkt der griechischen Poliskultur = Kultur und Fortschritt in der Blütezeit der griechischen Polis: Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike* 24, 1985, p. 43.

[108] MOSSÉ, C., *La Grèce archaïque d'Homere à Eschyle*. Paris: Seuil, 1984, p. 30.

A razão de os dramas terem se formado em Atenas e não em outras cidades como Corinto ou Samos é o que interessa aos propósitos desta análise do drama euripidiano. Atenas não era apenas a principal cidade do mundo grego no V século a.C., mas era a mais influente em termos políticos, militares, econômicos e culturais.

Atenas tinha, no início do século sexto, o controle sobre a região central da Ática. A Ática era uma península triangular com cerca de 65 quilômetros de comprimento a partir da fronteira beócia (dominada por Tebas) até a sua fronteira sudeste. Atenas se encontra aproximadamente no centro, não mais de 50 quilômetros de qualquer ponto da região. A distância mais famosa é entre Atenas e Maratona, 40 quilômetros, os quais foram percorridos, segundo a tradição, pelo mensageiro que anunciou a vitória grega na batalha de Maratona em 490 a.C.

Os tiranos de Atenas prepararam o caminho para o pungente vigor de Atenas em seu período democrático, no século V a.C. Foi no período de Pisístrato que a estabilidade política e econômica foi recuperada após um período economicamente amargo, marcado por conflitos entre grupos sociais no início do sexto século. Tal estabildade atraiu poetas para Atenas, como Anacreonte, Simônides e Baquílides. Um ousado programa de construção foi executado, foi criada ou reforçada a festa celebrada nas Panateneias, foram promovidos os concursos de recitação de poemas homéricos e foi estabelecido um texto homérico oficial para tais concursos. A tirania de Atenas foi responsável pelo fim das agudas divisões dentro da *pólis*, pelo fortalecimento do censo daquilo que era público (*koinṓn*) e pelo fortalecimento do sentimento de identidade étnica comum. Tais medidas pavimentaram o caminho para o fortalecimento de Atenas. Os tiranos de Atenas promoveram ainda mais o seu programa político ao criarem um festival a Dioniso, as Grandes Dionisícas, que substituiu as outras festas locais e se tornou uma celebração oficial para o povo da Ática. E foi neste festival que as tragédias começaram a ser encenadas. Ou seja: os psistrátidas foram responsáveis pela disseminação do culto a Dioniso na *ásty*.

A origem dos festejos nos quais as tragédias eram encenadas indica que as tragédias eram parte de um programa cultural da tirania. Além da tragédia, foram desenvolvidos ainda o drama satírico e, finalmente, a comédia. O drama trágico advém de algum tipo de desempenho coral, composto por uma fusão de música e dança - provavelmente tal evolução se deu do ditirambo para a tragédia. Os detalhes exatos do desenvolvimento permanecem obscuros.

Os vestígios de teatros gregos e romanos conhecidos estão em Atenas, Delfos, Epidauros, Dodona, Siracusa e Éfeso. A maioria dos teatros não permitem o reconhecimento das características do teatro no século V a.C., já que tais foram reconstruídos no século IV, no período helenístico e, mais tarde, sob a ocupação romana. Os assentos de pedra curvos, os assentos individuais na linha da frente, a pavimentação da orquestra e a *skenḗ* elaborada são tardios. O teatro do período clássico tinha bancos em frente à colina, uma orquestra cujo chão era de terra batida (e provavelmente não era um círculo perfeito), e uma *skenḗ* de madeira na parte de trás da orquestra. O sítio arqueológico do teatro de Atenas que pode ser visto e visitado hoje é tardio e não corresponde ao teatro original.

A audiência do teatro era numerosa e assistia aos festejos ao ar livre. Sendo assim, o teatro grego era um espaço público. As distâncias eram grandes - a partir da última fila do teatro em Epidauros, um membro do coro situado na orquestra parece ter apenas alguns centímetros de altura. Como a expressão individual não poderia ser notada a tal distância, os atores e membros do coro trágico usavam máscaras. A acústica era muito boa e era possível ouvir com precisão o que era dito ou cantado.[109]

A maior parte das representações visuais das tragédias encenadas é encontrada em vasos gregos. Esta forma particular de arte grega começa a ter um significativo aumento em sua circulação com a cerâmica de figuras negras do final do século sexto (figuras aparecem em preto sobre um fundo vermelho), e nos requintados vasos de figura vermelhas dos séculos V e IV a.C. Em cerca de 520 a.C., quando as *performances* nos festivais atenienses começaram, tocadores de *aulós*, cenas de tragédias e de dramas satíricos foram representados em vasos. Porém, não há muitas cenas mostrando uma *performance* trágica.

Uma rica fonte de evidência visual das tragédias são as máscaras de terracota de vários períodos, que lançam luz sobre a natureza das máscaras usadas pelos atores gregos. Cenas da comédia de Menandro (que participou de concursos cômicos entre 325-290) eram frequentes na decoração de casas antigas, o que pode ser hoje visto na chamada 'Casa de Menandro' em Pompéia (cidade destruída em 79 d.C. pela erupção do Vesúvio). No século terceiro a.C., uma casa de Mitilene contendo onze mosaicos mostram a cena exata de pelo menos duas comédias.

Em Atenas, o drama era produzido principalmente para a encenação nos dois festivais em honra ao deus Dioniso: as Leneias e as Grandes Dionisíacas. Tais festivais eram realizados em um teatro situado ao lado de um recinto sagrado dedicado ao deus. Os festivais eram públicos, promovidos e organizados em grande parte pelos funcionários públicos de Atenas e faziam parte da vida comunitária da *pólis*. Os dramas encenados em Atenas eram políticos, nos vários sentidos do termo.

Dioniso era homenageado em Atenas por uma série de comemorações: a Dionísica Rural (festivais que se realizavam nas diversas comunidades locais ao redor de Ática), as Leneias no final de janeiro, as Antestérias em meados de fevereiro e as Grandes Dionisíacas no fim de março ou no início de abril. Há alguma evidência de que os festejos das Grandes Dionisíacas eram realizadas em resposta às várias celebrações das Dionísiacas Rurais. Seja como for, os dois principais festivais atenienses para a realização dos dramas eram as Leneias e as Dionisíacas Urbanas.

Os festejos das Dionisíacas Urbanas compreendiam cinco dias no mês ateniense de *Elaphēboliṓn*, que corresponde ao final de março ou início de abril. A festa, inicialmente promovida pelos tiranos, começou a ser celebrada em meados da década de 540 a.C., tornando-se até o fim do período dos tiranos, em 510 a.C., um esplêndido festival ateniense e pan-helênico, visto que embaixadas de outras *póleis* iam à cidade de Atenas para participar do evento.

---

[109] PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1968, p. 95-99; CSAPO, E. & SLATER, W. J., *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, p. 157-165. Para as questões relacionadas à audiência e como era determinada a vitória no concurso trágico, ver: WALLACE, R. W., Poet, Public, and "Theatrocracy": Audience Performance in Classical Athens. In: EDMUNDS, L. & WALLACE, R. W. (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997, p. 97-111.

A realização e promoção das Grandes Dionisíacas demonstram a clara intenção dos tiranos de fomentar o senso de unidade entre os cidadãos na *chṓra*, forjando assim uma identidade cultural e a centralização de instituições. Em relação às Dionisíacas Urbanas, um mito foi desenvolvido para documentar o avanço do deus Dioniso de Eleutera, uma comunidade que faz fronteira ao norte, até Atenas. O mito em si é uma propaganda política, indicando a anexação de Eleutera à Ática.

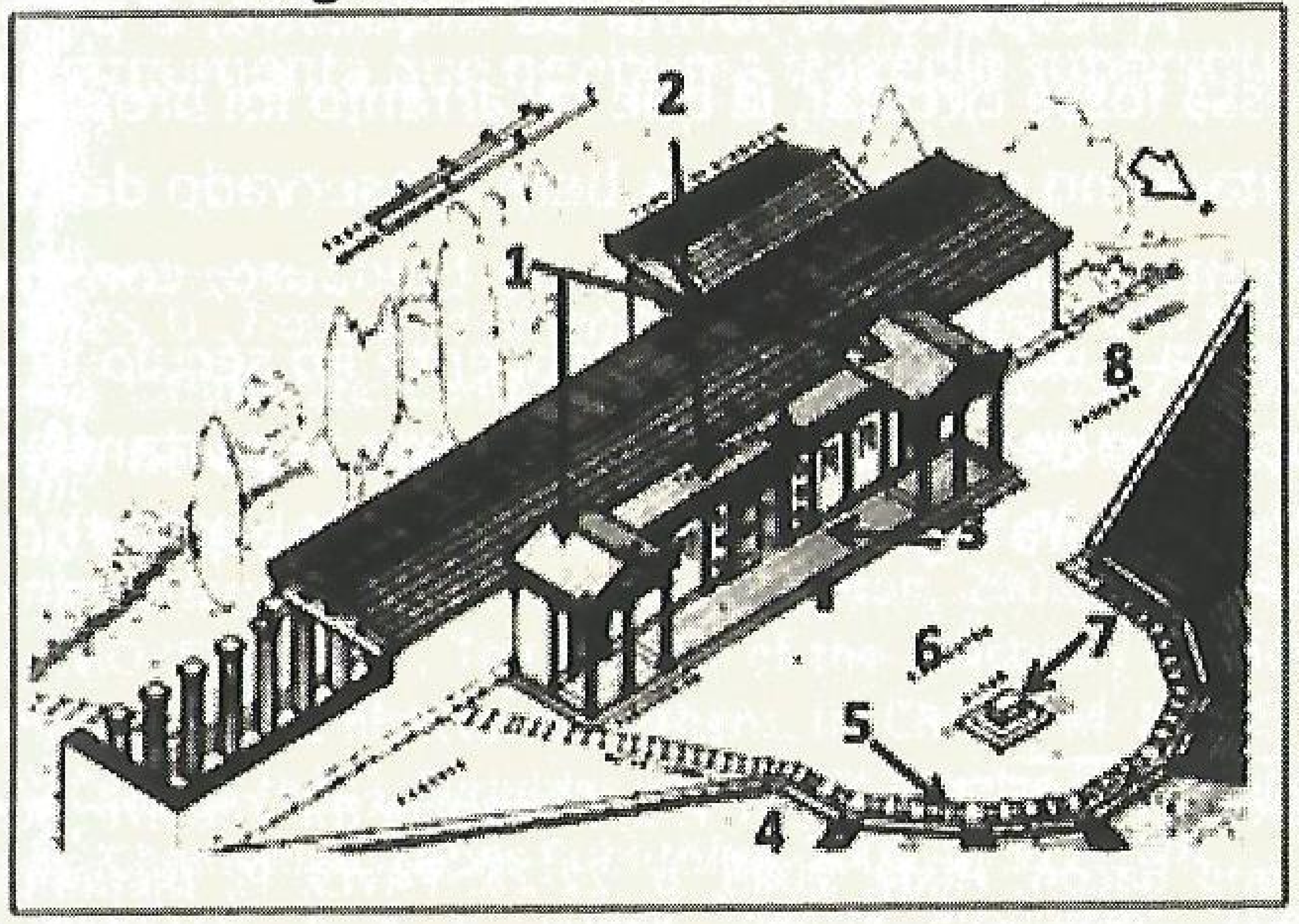
Os dias da celebração das Grandes Dionisíacas eram feriados cívicos. A *ekklesía* (assembléia) não era realizada, os processos judiciais eram suspensos, os prisioneiros eram libertados, e foi estabelecido um fundo para pagar os ingressos para os cidadãos que não o podiam pagar: dois óbolos.

Antes da realização das Grandes Dionisíacas, era realizado um *proágōn* [disputa prévia] no dia 8 do mês de *Elaphēboliṓn*. Alguns poetas compareciam com os seus atores e o seu coro para uma *performance* prévia de suas produções dramáticas. No dia 9, era realizada a introdução do deus Dioniso na cidade – a estátua era trazida do seu templo situado na periferia noroeste de Atenas, lugar da cidade próximo à estrada que leva a Eleuteria. Os detalhes da ordem dos outros eventos no festival não podem ser estabelecidos com certeza, mas é possível que no dia 10, concursos ditirambicos fossem celebrados. No dia seguinte, cinco poetas participavam do concurso cômico, com uma comédia cada. Nos dias 12, 13 e 14, três tragediógrafos, um por dia, apresentavam três tragédias e um drama-satírico cada. No fim dos festejos, os vencedores do concurso recebiam os prêmios e era realizada a procissão final.

O complexo conhecido como o Teatro de Dioniso está situado na encosta sul da Acrópole em Atenas. Ali é que as peças trágicas foram originalmente encenadas, lugar que se avizinha do santuário da divindade homenageada nas Grandes Dionisíacas.

No século V a.C., o teatro de Dioniso em Atenas era construído em madeira na época dos festejos. As suas bancadas eram instaladas em uma encosta, como é o caso da maioria dos outros teatros gregos. A plateia do teatro tinha que olhar para baixo, tendo diante de si uma área aberta conhecida como a orquestra (área de dança). Como o próprio nome indica, essse grande espaço esteve desde o princípio especialmente associado ao coro.

**Figura 2 – Teatro de Dioniso**



1: *paraskenía*; 2: *telhado da skenḗ*; 3: *skenḗ*; 4: *theátron*; 5: *orchḗstra*; 6: ; 7: *thymélē*; 8: *párodos*.

A orquestra do teatro ateniense era grande o suficiente para acomodar os movimentos coreografados de um grupo de quinze coreutas, os quais eram acompanhados por um tocador de *aulós*. O mesmo espaço, afinal, pôde acomodar até mesmo um coro de vinte e quatro membros, como é o caso do coro das comédias.[110] Podia também acomodar os cinquenta membros envolvidos nas *performances* do ditirambo ou dos coros circulares, que também faziam parte dos coros das tragédias mais antigas. No caso das tragédias de Sófocles, o coro tinha 12 coreutas; em Eurípides, era 15 o número provável de membros do coro.[111]

A entrada na orquestra se dava pelos *párodoi*, e no mesmo lugar os coreutas saíam. Os *párodoi* eram dois, situados nas laterais do teatro. Tanto o coro quanto os atores poderiam utilizar o *párodo* para a entrada ou para a saída em cena.

A respeito da forma da orquestra, é provável que essa fosse circular, já que tal arranjo foi projetado e executado no exemplo mais bem preservado de teatro em honra a Dioniso: o Teatro de Epidauro, construído em pedra e datado como pertencente ao século IV a. C. A noção de circularidade é ainda uma importante base conceitual para algumas reconstruções do espaço do teatro.[112] Há hoje, no entanto, também significativas evidências de orquestras cuja forma não era circular, mas que eram dotadas de uma forma original retilínea.[113] Mesmo assim, é certo que a orquestra circular seria mais adequada às *performances* dos conjuntos ditirâmbicos.

Controversa também é a questão referente ao lugar de encenação dos atores. A utilização de um palco elevado no teatro greco-romano é uma evidência do espaço de encenação que pode remontar ao século V a.C. E ainda que não seja o caso, há uma distinção básica entre o espaço utilizado pelo coro para as suas evoluções e o espaço de representação pelos atores.[114] As pinturas em cerâmica do século V mostram um palco com degraus de madeira, que seria o antecessor dos palcos de pedra.[115] Tais pinturas em vasos, porém, geralmente estão associadas às *performances* dramáticas em cidades gregas do sul da Itália, de modo que tais não são conclusivas para a reconstituição do teatro grego em Atenas. Taplin argumenta que nenhuma tragédia supérstite precisa de um palco elevado para os atores.[116] Rehm, por sua vez, sugere que era possível a utilização de um palco elevado, mesmo sem as indiscutíveis indicações cênicas nos textos trágicos.[117] Há acordo, porém, de que a ação no mesmo nível de todos os atores seria mais operacional, facilitando a estreita relação entre os atores e o coro, relação sugerida nos textos trágicos.

---

[110] BROCKETT, O. G. & HILDY, F. J., *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Hildy, 2003, p. 22-23; PAVIS, P., *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1998, p. 53; REHM, R., *Greek Tragic Theatre*. Londres: Routledge, 1992, p. 26.

[111] WILSON, E. & GOLDFARB, A., *Theater, The Lively Art*. New York: McGraw Hill, 1999.

[112] WILES, D., *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 23-50.

[113] Ver, de Rush Rehm, as seguintes obras: REHM, R., *Greek Tragic Theatre*, Londres, 1992, p. 33; *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, 2002, p. 39-41; Ver ainda: MORETTI, J.-C. , The theater of the sanctuary of Dionysus Eleuthereus in late fifthcentury Athens. In: CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing, 2000, p. 377–398.

[114] WEBSTER, T. B. L., *Greek Theatre Production*. Londres: Methuen, 1970, p. 7; ARNOTT, P. D., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 6-41.

[115] ARNOTT, P. D., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 16.

Assim como os atores tinham um relacionamento próximo com o coro e, portanto, com o espaço ocupado pelo coro, eles também estavam intimamente relacionados com a estrutura erigida atrás da área de representação teatral. Esta estrutura, chamada de *skenḗ*, literalmente significa 'tenda'. O nome provavelmente remonta ao período mais antigo da *performance* dramática, quando uma barraca era suficiente para os atores a se vestirem e saírem para encenarem os dramas. A *skenḗ* do período pós-clássico se tornou cada vez mais elaborada, e o seu desenvolvimento no teatro romano culminou em uma estrutura arquitetônica composta de vários andares.

No século V a.C., no entanto, a *skenḗ* parece ter sido uma estrutura relativamente simples, feita de madeira e erguida especificamente para os festivais dramáticos, sendo desmontada após a sua conclusão. Nos extremos da *skenḗ*, é provável que desde o século V a.C., abas projetassem-se em ambas as extremidades da *skenḗ* (*paraskenía*).

A *skenḗ* tornou-se uma característica importante do mundo ficcional, já que o público era obrigado

---

[116] TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy.* Oxford: Clarendon Press, 1977, p. 441-442.

[117] REHM, R., *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge, 1992, p. 34-36.

a imaginar a ambiência do drama a partir do cenário. Muitas vezes, a *skenḗ* representa um palácio, como é o caso de *Édipo Rei* e *Antígona* de Sófocles, peças ambientadas diante do palácio real de Tebas. Personagens que chegam vindos de uma das entradas laterais podem ascender à *skenḗ*, ou melhor, ao edifício que ela representa. Um exemplo disto é *Héracles* de Eurípides, encenada em 523 a.C.: o herói provém do submundo e a *skenḗ* é uma caverna – caso análogo ao que ocorre em *Filoctetes* de Sófocles.[118]

Há um debate sobre a forma como as portas eram abertas na *skenḗ*, permitindo a entrada para a área de atuação. Na maior parte das tragédias, de qualquer forma, uma porta central teria sido suficiente, e esta porta central teria sido um ponto focal, concentrando a atenção do público. Por esta porta, os atores fariam as suas muitas entradas e saídas de cena, marcando o ponto de transição entre o visível e o invisível. A relação entre o mundo ficcional do teatro e o mundo real é complexa. Em uma peça como *Agamêmnon* de Ésquilo, a porta desempenha um papel significativo na cena central, em que Clitemnestra seduz o marido e estende as tapeçarias que conduzem até o palácio, lugar em que ela vai matá-lo.

A *skenḗ* frequentemente poderia representar algo diferente de um palácio. Em *Ájax* de Sófocles, por exemplo, a *skenḗ* inicialmente representa a tenda ou a cabana do herói, sendo parte do acampamento grego durante o cerco de Tróia. Em *Filoctetes* de Sófocles, a *skenḗ* representa a caverna em que o herói tem vivido desde o seu abandono pelos gregos no caminho para Troia muitos anos antes. Há um enigma associado à habitação de Filoctetes. A caverna é descrita no início como tendo duas entradas, e se faz referência a isso mais tarde na peça. Parece que a porta da *skené* que serviu de entrada seja visível para o público – e a outra porta deveria ser imaginada, pois ficava situada na parte traseira da *skené*, fora do campo de visão da plateia. Há algumas dificuldades associadas a essa solução, por mais atraente e dramaticamente econômica que ela seja, e é possível que algum recurso possa ter sido utilizado. Parece que foi colocado na frente da porta um painel, em que as duas entradas da caverna eram representadas em cada extremidade.

---

[118] SÓFOCLES, *Filoctetes* 147.

As peças de Eurípides também mostravam flexibilidade quanto à caracterização da *skené*. Em *Ifigênia em Áulis*, por exemplo, Eurípides representa a barraca ou cabana de Agamêmnon no acampamento em que o exército grego está esperando para embarcar para Tróia. Na tragédia *Hécuba*, a *skené* é o lugar em que estão as mulheres de Tróia capturadas e escravizadas. Em algumas peças, a *skené* representa um templo: o de Apolo, em Delfos, na peça *Íon*, por exemplo. Em *Electra*, por outro lado, a *skené* torna-se uma cabana de um camponês, e a deslocalização da ação fora do contexto do palácio é um aspecto importante na estratégia de Eurípides de reinterpretar o mito.

Eventualmente, a *skené* pode ser deslocada ou mesmo pode se transformar durante o curso de uma peça. Em *Troianas* de Eurípides a *skené* serve de cabana das mulheres capturadas em Tróia no início do drama, mas se torna no fim da peça os muros da cidade de Tróia que supostamente estão em chamas. Sendo assim, estão relacionados ao espaço cênico as representações da guerra e principalmente os sofrimentos dos vencidos.

Em *Suplicantes* de Ésquilo, parece que durante a primeira parte da peça a *skené* representa as proximidades do túmulo de Agamêmnon, e ela não foi posta em foco como o palácio real. Mas, no decorrer da peça, ela se torna o palácio, especialmente quando Orestes procura incógnito a entrada do palácio com o propósito de realizar a sua vingança. O fato de que na vida real a tumba de um rei não seria próxima à porta da frente de seu palácio é simplesmente sem importância no drama.[119]

Em algumas peças, também, parece haver uma mudança significativa de cenário. Em *Ájax* de Sófocles, se aceita geralmente que a cena muda da cabana ou da tenda do herói para um bosque perto da praia em que ele vai se matar, caindo sobre sua espada. Neste caso, a estrutura cênica parece ter sido propositalmente desfocada.

A mudança de cena também é uma característica da peça *Eumênides* de Ésquilo. Na peça, a *skené* inicialmente representa o templo de Apolo, em Delfos. Posteriormente, a *skené* se torna um pano de fundo para o julgamento de Orestes no Areópago de Atenas. É extremamente difícil recriar a encenação original de uma série de peças, dada a ausência das característicasmais exatas de encenação das tragédias, como as discussões modernas bem ilustram.[120]

A falta de referência a um edifício em *Suplicantes* e *Sete contra Tebas* sugere que a trilogia Oresteia de 456 a.C. pode ser a primeira tragédia supérstite que reflete a composição de um espaço de atuação tendo como pano de fundo uma *skenḗ*.[121] Por outro lado, tem-se argumentado que o teto da *skenḗ* teria sido ideal para uma aparição inesperada do fantasma de Dario na peça *Persas* e que, em geral, todas as primeiras peças de Ésquilo teriam sido reforçadas pela apresentação do ambiente através de um pano de fundo colocado na *skenḗ*.[122] O uso de um pano de fundo, porém, não pode ser provado, mesmo que, na hipótese de Taplin, deva ser creditada a Ésquilo a inovação da *skenḗ* em geral que é concomitante ao tempo em que o tragediógrafo teria recorrido ao uso de um impressionante efeito especial: o *enkýklema*.

---

[119] GARVIE, A. F. (ed.), *Aeschylus: Choephori*. Oxford, 1986, p. xli-xliii.

[120] TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1977, p. 362-415; PODLECKI, A. J. (ed.), *Aeschylus: Eumenides*. Warminster, 1989, p. 11-17.

O caso de *Prometeu Acorrentado* é especial. Um número considerável de especialistas afirma que essa tragédia não é de Ésquilo, mas pertence ao fim do século V a.C.[123] Se isso é assim – ou seja, se a tragédia foi encenada no período em que a *skenḗ* estava bem estabelecida - então a *skenḗ* pode ter representado as montanhas do Cáucaso em que o herói é aprisionado no início da peça. Se, por outro lado, a figura de Prometeu foi aprisionada no centro da orquestra, como parece possível, a *skenḗ* pode simplesmente ter sido usada para fornecer o fundo rochoso mais distante.

---

[121] PODLECKI, A. J. (ed.), *Aeschylus: Eumenides*. Warminster, 1989, p. 10-107, 452-459.

[122] REHM, R., *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 239; WALTON, J. M., *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed*, Londres: Methuen, 1984, p. 48.

[123] GRIFFITH, M., *The Authenticity of the* Prometheus Bound. Cambridge: Cambridge University Press, 1977; WEST, M. L., *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner, 1990.

Outra parte da estrutura cênica que parece ter servido a um propósito extremamente importante ao longo do tempo foi o telhado (supostamente) plano da *skenḗ*. *Agamêmnon*, a primeira peça da trilogia de Ésquilo chamada *Oresteia*, começa com um curto monólogo feito por um vigia colocado no telhado do palácio real, que observa o sinal que indica a captura de Troia. Se a trilogia data dos primeiros anos da utilização da *skenḗ*, a presença do vigia no telhado é parte de um novo desenvolvimento no teatro grego.

Outro uso do telhado da *skenḗ* é encontrado em *Fenícias* de Eurípides. Em uma das cenas iniciais, a jovem Antígona está sobre ao muros de Tebas, lugar de onde ela pode olhar o acampamento do exército argivo. Tecnicamente conhecida como *teichoskopía*, essa cena tem sua origem no terceiro livro da *Ilíada*: onde Helena conversa com Príamo, rei de Tróia, sobre os muros da cidade, e identifica as principais figuras do exército grego.[124] O uso de uma *teichoskopía* por Eurípides representa, por assim dizer, uma realização concreta de um motivo literário mediante o uso da *skenḗ*.

É possível que a utilização mais inovadora do telhado da *skenḗ* tenha sido feita por Eurípides em sua peça *Orestes*. No clímax da tragédia, Orestes, juntamente com o seu amigo Pílades, aparece no telhado com Hermione, a quem mantem refém e ameaça matar. Enquanto isso, Menelau, o pai de Hermione, está embaixo, impotente. O telhado *skenḗ* pode ter sido usado como um instrumento para estabelecer um abismo físico intransponível entre as personagens, ao mesmo tempo em que também pôde simbolizar um abismo espiritual, emocional e comunicativo. No mesmo jogo, como o escoliasta sugere, o escravo frígio pode ter pulado do telhado em sua tentativa de escapar do caos causado no interior do palácio por Orestes e Pílades.[125]

---

[124] HOMERO, *Ilíada* 3.161-243.

A questão dos altares é um tanto difícil. Se por um lado se pensa que há no teatro uma estrutura permanente dedicada a Dioniso, a *thymélē*, localizado no centro da orquestra, pensa-se também na existência de altares anexos, especialmente em períodos mais remotos.[126] Altares e túmulos eram utilizados em muitas ocasiões nos dramas, como os textos indicam, especialmente no caso de cenas em que as personagens se mostram súplices. Mesmo tais cenas ocorriam em uma posição central na orquestra, e não na *skenḗ*, e não é necessário supor a presença de um altar permanente na orquestra por causa de tal recurso. Estruturas adequadas poderiam ser trazidas quando necessário para qualquer tragédia, em caso de necessidade. Em *Héracles* de Eurípides, por exemplo, a família do herói o descobre sentado em um altar em frente ao palácio, depois de ele ter se refugiado lá em uma tentativa de escapar das intenções assassinas do Lico. Em *Andrômaca*, do mesmo dramaturgo, a protagonista se refugia no santuário de Tétis. Em *Filhos de Héracles*, de Eurípides, a família perseguida de Héracles mais de uma vez buscou refúgio no altar em frente ao templo de Zeus em Maratona.

---

[125] WEST, M. L. (ed.), *Euripides: Orestes*. Warminster: Aris & Phillips, 1987, p. 275-276.

[126] ARNOTT, P. D., *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*. Oxford: Clarendon Press, 1962, p. 43-45.

Em relação aos efeitos especiais, há dois no teatro grego. O primeiro deles se chama *enkýklema*. Provavelmente este parece ter sido um carrinho que podia ser rolado para fora da porta da *skenḗ*, muitas vezes utilizado quando a ação representava uma cena resultante de uma ação realizada na *skenḗ*, fora da vista do público. O uso clássico principal era mostrar os corpos das personagens que haviam sido mortos. Assim, no momento apropriado em *Agamêmnon*, os corpos do rei e Cassandra são exibidos juntos, sendo empurrados para fora no *enkýklema* a partir da mesma porta pela qual eles entraram no palácio. Há um debate considerável sobre o possível uso do *enkýklema* para outros fins. É posível inferir a partir de *Filoctetes* de Sófocles que o *enkýklema* era empurrado para fora da *skenḗ* no início da peça e se mantinha como um recurso fixo ao longo do espetáculo, deixando mais convincente o perigo de que o herói da tragédia se jogasse do penhasco, já que o *enkýklema* daria a sua posição a altura extra que era necessária para tal impressão.[127] Contra tal ideia, é possível que, da perspectiva dos espectadores, o recurso seja inútil, visto que eles estariam ainda acima da área de atuação devido à própria configuração do teatro.

O segundo equipamento que evidencia a tecnologia empregada no teatro é a *mechanḗ* ou guindaste. Além das muitas evidências de sua utilização nas tragédias, as outras evidências convincentes para a existência desse mecanismo estão nas comédias de Aristófanes. O uso do dispositivo é claramente parodiado pelo poeta cômico, e o operador da *mechanḗ* é um ser metateatralicamente abordado em *Paz* (174). Parece que a *mechané* foi usada para a chegada pelo ar dos seres sobrenaturais mencionados na peça.[128]

---

[127] WEBSTER, T. B. L. (ed.), *Sophocles: Philoctetes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

É difícil distinguir em que ocasiões as divindades apareciam no telhado da *skené*, ou por meio da *mechané*. Em *Orestes* de Eurípides, o protagonista e Pílades aparecem no telhado da *skené*. O deus Apolo, no entanto, faz uma aparição. Ele provavelmente aparece na *mechané*. Tal cenário é muito comum no drama de Eurípides.

O aparecimento, no drama de Eurípides, de uma ou mais divindades para evitar alguma ação ameaçadora, para resolver uma situação ou um impasse, torna-se quase um lugar-comum, e parece provável a *mechané* foi usada para isso. A preparação para o aparecimento da divindade pode ser detectada no texto trágico euripidiano. O coro de *Andrômaca*, por exemplo, diz: "Oh, oh! O que está se movendo? Vejo qual divindade? Mulheres, olhem, prestem atenção. Há aqui um ser divino, cruzando pelo éter brilhante, que avança por cima da planície de Ptia, criadora de cavalos".[129] O coro chama a atenção do público para o novo foco de interesse. Em *Troianas*, há uma variação dessa fórmula: Hécuba observa as chamas tomando conta das muralhas de Tróia, chamando a atenção para o fato de que, em tal ocasião, os deuses são notáveis por causa de sua ausência.[130]

Divindades também figuram no prólogo de um número de peças de Eurípides, mas não é claro se eles aparecem na *mechané* ou no telhado da *skené*, ou mesmo ao nível do solo. No prólogo de *Troianas*, por exemplo, Poseidon e Atena estão em diálogo. Em *Alceste*, o mesmo ocorre, porém, entre Apolo e Thánatos (morte). *Hipólito* começa com um discurso feito por Afrodite. *Bacantes* apresenta um caso raro, já que Dioniso aparece no prólogo sob um disfarce mortal, de modo que se poderia supor que aqui ele tenha aparecido ao nível do solo, marcando uma distinção significativa de sua epifania divina no final da peça, quando ele presumivelmente aparece no alto. Em *Héracles*, Íris e Lyssa não aparecem no início ou fim, mas no meio da peça, mais um exemplo de vontade de Eurípides modificar as convencionalidades teatrais relacionadas ao espaço cênico.

É evidente também que Eurípides usava a *mechané* para transportar personagens humanos. A paródia de *Andrômeda* feita por Aristófanes em *Tesmoforiantes* sugere uma tragédia de Eurípides em que ele pôs em cena um herói alado, que voa para resgatar uma donzela em perigo. O uso da *mechané* por Beleforonte também é possível em pelo menos uma das tragédias perdidas de Eurípides. Em *Medeia*, a personagem que dá título à peça aparece na carruagem do Sol junto aos corpos dos seus dois filhos que ela assassinara. Mesmo que tal aparição tenha se dado na *mechané* ou no telhado da *skené*, ambos constituiriam inovações dos usos do espaço cênico,[131] já que Medeia, personagem humana, sem nenhum indício de ter poderes sobrenaturais, aparece no final transformada. Tais usos não ortodoxos da *mechané* por Eurípides constrastam com os usos da tecnologia teatral por Sófocles e Ésquilo.

Outro aspecto da configuração do espaço cênico diz respeito à *skenographía* (pintura de cena). Sugere-se que painéis eram pintados na frente da *skenḗ*, ou painéis pintados e removíveis eram colocados – ideia mais convincente, visto que a *skenḗ* servia de pano de fundo para três tragédias e para um drama satírico. Para representar um palácio, um penhasco ou mesmo uma cabana, as mudanças de cenografia tinham de ser rápidas e convincentes. A utilização de painéis pintados, então, permite a mudança de ambiência cênica entre as peças de teatro *skenḗ* do século V a.C. era uma estrutura temporária, ela não tinha as características arquitetônicas elaboradas que ela adquiriu nas edificações em pedra da metade do século IV a.C. Um cálice de Tarento, no sul da Itália, conservado no Martin von Wagner Museum, em Würzburg, Alemanha, é uma significativa evidência de uma cena teatral: a cena inclui um pórtico com pilares em uma extremidade, e um pórtico do outro lado da cena, ambos pintados em perspectiva.[132] Se tal técnica estava disponível para uso no século V a.C., pode-se inferir que o cenário do teatro grego usava painéis simples e pintura em perspectiva – porém, a questão ainda é inconclusiva.[133]

---

[128] MASTRONARDE, D. J., Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic drama. *CA* 9, 1990, p. 247-294.

[129] EURÍPIDES, *Andrômaca* 1226-1230.

[130] EURÍPIDES, *Troianas* 1295-1297.

[131] MASTRONARDE, D. J., *Euripides: Medea*. Cambridge, 2002, p. 39.

---

[132] 'Wurzburg Telephos'. Apulian Bell-Krater, Martin von Wagner Museum der Universitat Wurzburg, 370 a.C., Wurzburg H 5697. CSAPO, E. & SLATER, W. J., *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995; SIMON, E., *The Ancient Theatre*. Londres: Methuen Publishers, 1982, p. 22-25.

[133] Isso, no entanto, tem sido recebido com ceticismo (GREEN, J. R., Carcinus and the temple: a lesson in the staging of tragedy. *Greek, Rome, and Byzantine Studies* 31, 1990, p. 283-84), e o uso de pintura em perspectiva no teatro do século V a.C. foi categoricamente negado (REHM, R., *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 18).

## 1.3. A Pólis Teatral e o Imperialismo Ateniense

No contexto da *pólis*, o teatro era um fenômeno social de massa que ecoava questões cívicas do território Ático – visto que o teatro do qual se trata aqui é o ateniense. O drama trágico ateniense era dotado de um *background* político, sendo desenvolvido inicialmente durante o governo tirânico de Pisístrato (545-528). Nos séculos que se seguiram, a saber, quinto e quarto, os atenienses continuaram a teatralizar a sua experiência ordinária através de dramas rituais, desenvolvendo essa forma de arte, bem como o *êthos* da mesma, muito por meio da designação de profissionais envolvidos com o drama e pelo estabelecimento de convenções cênico-dramáticas. E é em tal contexto que se dá também a relação entre o drama encenado e os ritos religiosos e cívicos que ocorriam nas festas em que eram encenadas as peças.

A relação entre a cidade de Atenas e as demais *póleis* que faziam parte de sua Simaquia baseava-se, no início do estabelecimento da Liga Délica, na manutenção de uma armada naval cuja atuação seria útil à proteção dos gregos diante da ameaça persa.[134] As bases ideológicas para esse intento tinham por base a rejeição da política imperialista dos persas,[135] a qual foi rechaçada ideologicamente pelos gregos devido à compreensão por parte desses da sua superioridade diante dos bárbaros[136] e da necessidade de manutenção da sua condição de liberdade.[137] Sendo assim, a formação de uma Simaquia Ateniense foi motivada pela necessidade de defender os membros da Liga de Delos da ameaça persa. Os persas tinham projetos de expansão e poder cujas consequências feriam o ideal grego de liberdade e cujo regime de governo era bem distinto dos regimes vigentes nas *póleis* do Peloponeso.[138]

---

[134] Assim, formou-se, sob a direção de Atenas, a Liga Ático-Délica. A Liga de Delos, a princípio, era uma *Simaquia*, uma aliança militar que congregava as cidades jônias em torno do santuário de Delos, onde seria depositado o tesouro federal. O Erário destinava-se a cobrir as necessidades da Liga e seria alimentado por um tributo pago pelos aliados que não pudessem ou não quisessem ter participação direta na defesa comum (GUARINELLO, N. L., *Imperialismo greco-romano*. São Paulo: Ática, 1987). Essa experiência de aliança militar, no entanto, não era inédita, pois a

A partir das razões pelas quais os gregos se aliançaram, é certo que não poderia haver, sem grande rejeição por parte dos gregos, inclusive por parte dos atenienses, um modelo de dominação que ferisse a concepção de liberdade das outras cidades que compunham a aliança.[139] A questão da interferência

---

primeira das grandes ligas, a do Peloponeso, surgiu na segunda metade do século VI, congregando um conjunto de *póleis* lideradas por Esparta. Essa liga subsistiu até 338. Já a Liga de Delos, que surgiu em 478, foi destruída em 404, reconstruída parcialmente no século IV e dissolvida em 338 (MOSSÉ, C., *As instituições gregas*. Lisboa: Edições 70, 1985, p. 121-132). Ver também: MOSSÉ, C., *Atenas:* a história de uma democracia. Brasília: UNB, 1997; MOSSÉ, C., *Histoire des doctrines politiques en Grèce*. Paris: PUF, 1975.

[135] HERÓDOTO 7.8.a.

[136] PLATÃO, *República* 470 c 5 - d 11.

[137] ANTIFONTE, *DK* 87 B 44.

[138] Segundo Balot, a ideia básica que os gregos tinhas de sua superioridade indicava que, ao contrário dos persas, naturalmente aptos à escravidão, os helenos eram livres por natureza por serem racionalmente superiores e mais corajosos. Ver: BALOT, R. K., *Greek Political Thought*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 149.

[139] Segundo Coleman, a rejeição da oligarquia e a oposição frente

ateniense na vida das cidades, portanto, não se dá pelas bases do imperialismo monárquico típico dos persas, pois tal seria inaceitável.[140] Então, falar a respeito de um 'império ateniense' e, por conseguinte, de um 'imperialismo de Atenas' não significa tratar de um modelo tirânico de dominação, nem ao menos da exploração programática baseada na expansão territorial e submissão dos povos dominados ao governo de Atenas. Trata-se, porém, da constatação de que a formação de um império naval sob a liderança de Atenas implicava a participação das cidades mediante o fornecimento por essas de naus, militares e recursos que permitissem a adoção de medidas de segurança diante da ameaça estrangeira. Após tal ameaça ser superada em 478 a.C., a Liga perdurou, com seus sistemas de defesa e regras de relação entre as cidades, que acarretavam obrigações. Tais deveres geralmente mantinham o *status quo* muito benéfico a Atenas, que liderava a Simaquia.[141]

---

à monarquia persa são evidências que apontam para a manutenção do discurso que apela à manutenção da liberdade e autonomia. Ver: COLEMAN, J., *A History of Political Thought: from Ancient Greece to Early Christianism*. Oxford: Blackwell, 2000, p. 33-37.

[140] Nesse caso, a tese da existência de um império ateniense e de atos contra os aliados em favor de Atenas necessita, para se provar real, da identificação do discurso a respeito do perigo de futuras invasões, bem como o apelo ao pan-helenismo, com o objetivo ideológico de justificar decisões contra membros da Liga. Sobre isso, ver: FINLEY, M. I., The Fifth Century Athenian Empire: A Balance Sheet. In: GAMSEY, P.D.A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 106.

[141] Por exemplo, Heródoto tece críticas a Atenas e a seu afã de agir com arrogância e romper a paz entre as cidades helenas.

O regime de dominação de Atenas sobre cidades pertencentes à Liga e até mesmo as investidas de Atenas contra outras cidades têm, inicialmente, a justificativa de que foram os cidadãos de Atenas os mais engajados na luta contra a ameaça persa - distintamente dos cidadãos de outras cidades, que sucumbiram ao temor ou não dominavam perfeitamente a arte do combate.[142] Essa autoimagem favorecia a justificativa de manutenção das outras *póleis* sob a exigência da entrega de recursos suficientes para manter a armada que controlava o acesso ao mar, bem como os recursos devidos ao sustento dessa pesada estrutura.

Além da manutenção da armada, os atenienses exigiam ainda a cobrança de taxas, seja para o tráfego de navios e mercadorias, seja para combater as cidades que se rebelavam contra a Liga. A base de tal relação era a importância poder de Atenas, que resultava em benefícios para seus cidadãos em detrimento das outras cidades da Liga.[143] Os tributos e dívidas de guerra beneficiavam em larga escala os cidadãos atenienses, especialmente os mais pobres, que não tinham apenas acesso às benesses de tal relação na manutenção da democracia, representada por um significativo corpo burocrático e jurídico do qual podiam fazer parte no fulgor de seu regime democrático, mas também na distribuição de terras conquistadas junto aos rebelados para os cidadãos atenienses.[144]

É importante a constatação que a manutenção financeira, entre 478 e 401 a.C., de grande parcela da população ateniense e da democracia prejudicava as outras cidades, e isso em uma escala cada vez maior. A conjugação de forças da Liga de Delos, uma vez afastada a necessidade de rechaçar os persas, passou a servir ao propósito de atender ao ideal ateniense de manter o mar fechado contra qualquer ameaça, com custos muito altos aos aliados, custos que favoreciam o erário da cidade de Atenas.[145] A remoção do tesouro da Liga de Delos para Atenas é um símbolo da relação íntima entre a existência da Liga e o seu progresso econômico e político. Além disso, a existência e manutenção de aproximadamente 700 cidadãos dedicados ao exercício da política externa revelam a grandeza e a rentabilidade desse empreendimento.[146] Por fim, as tentativas de sublevação contra a dominação ateniense geralmen-

---

(HERÓDOTO 8.3,77,144). Para Heródoto, "Atenas é a sucessora do imperialismo oriental" (BALOT, R. K., *Greek Political Thought*. Oxford: Blackwell, 2006, p. 157).

[142] Ver: SHANSIZE, P., *Thucydides and the Philosophical Origins of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 45.

[143] Pode ser citado o exemplo a referência feita por Finley aos benefícios dados a cidadãos atenienses em Oropos, Eubeia, Tasos, Abidos e Ophrineia. FINLEY, M. I., The Fifth Century Athenian Empire: A Balance Sheet. In: GAMSEY, P.D.A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 116.

[144] POWELL, A., *Athens and Sparta: constructing greek political and social history from 478 BC.* Londres: Routledge, 2001, p. 76-77.

[145] COLEMAN, J., *A History of Political Thought: from Ancient Greece to Early Christianism.* Oxford: Blackwell, 2000, p. 25.

[146] ARISTÓTELES, *Constituição de Atenas* 24.3. Citado por: FINLEY, M. I., The Fifth Century Athenian Empire: A Balance Sheet. In: GAMSEY, P.D.A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 108.

te eram resolvidas com o embate e a subjugação, que acarretavam, inclusive, a pilhagem e divisão de terras, indicando que a dependência das cidades a Atenas consistia numa significativa evidência de uma relação 'imperialista', ainda que não programática e assentada sobre as bases do pan-helenismo e da oferta de proteção contra perigos, muitos deles inexistentes.

A Guerra do Peloponeso, entre Atenas e as cidades a ela coligadas e a Simaquia do Peloponeso, capitaneada por Esparta, durou, com maiores ou menores interrupções, entre 431 e 404 a.C., e acabou por afetar tal regime imperialista e também o *status* cultural do drama. Um exemplo: o dialeto ático, que recebeu formas atenienses durante o tempo de domínio, pôde ser reconstruído pela leitura das tragédias do século V a.C. Tal dialeto, por conta de tal influência, se disseminou no período helenístico pelo influxo da influência cultural nas regiões dominadas pelos macedônios. Tudo isso evidencia culturalmente a existência de uma condição de vigência do imperialismo cultural ateniense, que se irradiou na língua da região.[147]

O teatro era parte importante na formação e disseminação da língua – e mais ainda, na difusão do legado cívico de Atenas e de sua ideologia imperial. As tragédias eram encenadas em uma festa que ocorria em Atenas, as Grandes Dionisíacas, um festival para o qual afluíam propositalmente os aliados de Atenas para assistirem os concursos trágicos. A relevância do teatro da época se revela na evidência material encontrada até mesmo na Magna Grécia: os vasos contendo cenas do teatro, bem como as evidências da reprodução das tragédias de Ésquilo na Sicília, ou mesmo a recitação por cativos de guerra de versos de Eurípides nas minas de pedra de Siracusa indicam a produtividade e transmissividade do drama ateniense no período.[148] A propaganda política e o jogo ideológico eram eficazes, especialmente pela instrumentalidade do teatro, e os resquícios de tal propaganda podem ser discernidos nas evidências de transformação do dialeto ático e nas peças trágicas. Ainda que as evidências da disseminação do dialeto ático sejam limitadas e não revelem a guerra propriamente dita, elas revelam a importância de Atenas como centro de cultura. As peças trágicas revelam em sua lingua uma linguagem – a linguagem da cultura disseminada por ocasião do imperialismo, divulgada por toda a Ática e para além dela na atração de cidadãos de toda a Simaquia para assistirem as apresentações de teatro realizadas em Atenas por dramaturgos atenienses, representadas por atores atenienses, em um teatro construído com recursos do erário e envolto por todo o conjunto cívico-escultório construído com recursos das próprias *póleis* obtidos por meio de pesada tributação e por pilhagem.

A experiência da transmissão do drama na Sicília grega e no sul da Itália ilustra a universalidade do drama grego, mesmo que a tragédia em especial, e ainda mais a comédia, reflitam muito do circunstancial, do local, do contexto mais próximo de encenação. A migração do drama grego para outros locais (p. ex., para a corte macedônia) se deu não apenas com os três grandes trágicos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), mas também com Agatão (cuja vitória no concurso trágico é ocasião para o *Symposium* de Platão). Isso evidencia não só a qualidade da tragédia grega ateniense, mas também a importância dos seus temas principais nos mais diversos contextos. Além disso, a própria arquitetura do teatro evocava a civilidade e, se considerada, também revela uma prática social de significação do espaço.[149] Sendo assim, é parte do escopo deste livro entender, no quadro mais amplo da universalidade dos temas que perpassam os dramas que servem de base documental para esta obra, as particularidades que tornam tais dramas, mesmo que universais, relacionados a um contexto espacial e temporal específico, servindo assim para a satisfação da hipótese da presença de tais temas no drama. Dentre tais temas, em um está o interesse deste livro: a questão da guerra e suas representações no drama de Eurípides.

---

[147] Sobre Alexandre, o helenismo e os usos linguísticos, ver: LANE FOX, R., *The Search for Alexander.* New York & London, 1980.

[148] Sobre a ideia do teatro: FINLEY, M. I., *The Idea of a Theatre.* Londres: BM lecture, 1980. Sobre a influência do teatro ateniense no sul da Itália, consultar: TAPLIN, O., The new Khoregos vase. *Pallas*, 38, 1992, p. 139-150; *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting.* Oxford: Oxford University Press, 1993. A referência à recitação de Eurípides em Siracusa está em Plutarco, *Nícias* 29.

Tratou-se neste capítulo dos aspectos fundamentais relacionados aos conceitos utilizados na pesquisa, tanto as relacionadas à análise da narrativa, por Todorov; quanto às relacionadas à análise do discurso e do mito, por Maingueneau e Ricoeur respectivamente. Após tal discussão, passou-se à teorização relacionada ao espaço e à descrição das espacialidades relacionadas ao drama grego - a *pólis* e o teatro presente nela, a saber, o teatro de Dioniso em Atenas. Por fim, relacionou-se a questão do espaço de representação teatral com as práticas imperialistas atenienses, com o fim de entender aquele como representado nestas. No próximo capítulo, o tema da guerra passa a ser tratado, particularmente as questões relacionadas à importância do tema bélico, que faz parte do mito, e as múltiplas adaptações do mito com vistas a recuperar o tema em uma nova situação: a Guerra do Peloponeso. Também se vislumbra no próximo capítulo o drama euripidiano, o qual, analisado em suas peculiaridades, permite o correlacionamento entre o drama trágico e a tragédia da guerra.

---

[149] Sobre a arquitetura cívica, inclusive do teatro grego, ver: KOLB, F., Theater und Polis. In: SEECK, G. A., Theaterpublikum, Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt, *Dioniso* 59, 1989, p. 345-351; WHITEHEAD, D., Monumental political architecture in Archaic and Classical Greek *Poleis*. In: WHITEHEAD, D. (ed.), *From Political Architecture to Stephanus Byzantinus: sources for the ancient Greek polis.* Stuttgart: Steiner, 1995.

# II

# A Guerra do Peloponeso e o Drama Euripidiano

Neste capítulo, tem-se o objetivo de se apropriar das conclusões do capítulo anterior e retomar a discussão tratando inicialmente da teoria da guerra, inserindo a discussão aqui proposta no escopo da análise das relações entre o drama de Eurípides e a Guerra do Peloponeso. A primeira parte do capítulo visa observar a guerra como um tema recorrente na literatura grega que serve de antecedente temático para a tragédia. Em seguida à exposição sobre o tema da guerra na documentação em geral, e nos mitos gregos em particular, apresenta-se neste capítulo os aspectos gerais do drama de Eurípides. Faz-se em seguida o inter-relacionamento entre os mitos e o drama euripidiano por meio da exposição das relações entre os ciclos épicos troiano e tebano com as peças *Hécuba/Troianas* e *Suplicantes* respectivamente. Ao serem destacados os substratos míticos das tragédias de Eurípides, coloca-se em ênfase as mudanças promovidas pelo dramaturgo, modificações necessárias para aguçar a percepção da audiência, levando-a a observar a inserção do novo proposto na tragédia – a Guerra do Peloponeso, representada nos mitos advindos da tradição guerreira que perpassa a cultura grega na Antiguidade.

## 2.1. O *Êthos* da Guerra na Grécia Antiga

A pesquisa sobre a guerra tem uma longa história. Quanto à guerra na Grécia Antiga, obras como *De equitum magistro* de Xenofonte, ou *Tactica* de Aeneas

Tacticus são as primeiras obras disponíveis aos leitores modernos que mostram as orientações práticas do comando de tropas em um campo de batalha. Porém, não há em tais obras uma vinculação mais profunda da guerra com conceitos filosóficos ou religiosos – ou seja, não há indicações de uma reflexão a respeito da guerra, de suas motivações, dos valores e critérios para a mesma, ou até das razões para a declaração do início ou do fim dos combates. Apenas no período helenístico e romano foram estabelecidas obras exclusivamente dedicadas às demais questões da guerra, seja a abordagem técnica de Herão e Fílon, seja o olhar tático de Posidônio e Asclepiodoto, seja a coleção de estratagemas de Frontino e Polieno, ou ainda os abundantes detalhes práticos da *Epitoma Rei Militaris* de Vegetius. No caso de Asclepiodotus e Onasandro, as causas da guerra e a razoabilidade das mesmas foram tratadas diretamente.

A ausência de fontes que tratassem diretamente da guerra e da avaliação da mesma no período Clássico da Grécia Antiga é um problema que pode ser bem equacionado pelas menções indiretas em textos, bem como pelas evidências proporcionadas em inscrições, de uma reflexão a respeito do conflito bélico. A começar pelos historiógrafos gregos Heródoto e Tucídides, passando por Xenofonte, bem como as poucas evidências na prosa filosófica, observa-se a dificuldade de apropriação hoje dos conceitos de guerra, de justiça relacionado ao conflito bélico, de indicação dos limites dos conflitos – ou seja, há potencialidades conceituais, mas tais carecem de instrumentos de leitura para serem acessadas. O olhar de pesquisadores alemães como H. Delbrück, em seu *Handbücher*;[150] bem como H. Droysen,[151] H. A. T. Köchly e W. Rüstow;[152] J. Kromayer e G. Veith,[153] ajudam a compreender questões relacionadas à guerra na Antiguidade, especialmente no multivolume intitulado *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenshaft*.[154] Soma-se à produção de tais autores, dedicada majoritariamente aos aspectos técnicos da Guerra, a importante obra de W. K. Pritchett,[155] os textos de F. E. Adcock,[156] J. K. Anderson,[157] R. Davies,[158] L. Keppie,[159] J. Lazenby,[160] R. E.

---

[150] DELBRÜCK, H., *A History of the Art of War within the Framework of Political History*, vol. I: *Antiquity*. Londres: Greenwood Press, 1975.

[151] DROYSEN, H., Heerwesen und Kriegführung der Griechen. Freiburg: J. C. B. Mohr, 1889.

[152] KÖCHLY, H. A. T. & RÜSTOW, W., *Geschichte des griechischen Kriegswesens von der ältesten Zeit bis auf Pyrrhos*. Aurau: Biblio-Verlag, 1852.

[153] KROMAYER, J. & VEITH, G., *Antike Schlachtfelder in Griechenland*, 4 vols. Berlim: Wiedmann, 1903, p. 31.

[154] Segundo Craig, por exemplo, "O historiador militar é geralmente um tipo de desajustado, que é visto com suspeita pelos seus colegas de profissão e pelos militares, que são retratados pelas suas descrições". Ver: CRAIG, G., Delbrück: the military historian. *Earle*, 1971, p. 282.

[155] PRITCHETT, W. K., *Studies in Ancient Greek Topography.* Parte I (1965). Parte II: Battlefields (1969). Parte III: *Roads* (1980). Parte IV: *Passes* (1982). Parte V (1985). Parte VI (1989). Berkeley & Los Angeles: University of California Publications in Classical Studies; *Parte VII* (1991). *Parte VIII* (1992). Amsterdam: J. C. Gieben.

[156] ADCOCK, F. E., *The Greek and Macedonian Art of War*. Berkeley & Los Angeles: California University Press, 1957.

[157] ANDERSON, J. K., *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*. Berkeley e Los Angeles: California University Press, 1970.

[158] DAVIES, R., *Service in the Roman Army*. New York: Edinburgh University Press, 1989.

[159] KEPPIE, L., *The Making of the Roman Army: From Republic to Empire*. Londres: Routledge, 1998.

[160] LAZENBY, J. E., *Hannibal's War:* Military History of the Second

Smith,[161] G. R. Watson[162] e G. Webster,[163] que procuram identificar o vocabulário bélico, identificar os equipamentos e as condições de recrutamento de forças, bem como o elencar mais amplo das evidências arqueológicas com o objetivo de reconstruir táticas e estratégias.

O caminho da presente pesquisa, porém, consiste em um percurso de análise da guerra distinto. A partir das concepções de J.-P. Vernant,[164] P. Vidal-Naquet[165] e Y. Garlan,[166] os quais tratam de instituições e demonstram que tais refletem as tensões de classe, que estão refletidas nas várias representações na *pólis*;[167] e

---

Punic War. Warminister: University of Oklahoma Press, 1978; *The Defence of Greece, 490–479* bc. Warminster: University of Oklahoma Press, 1993; *The First Punic War.* Palo Alto: Stanford University Press, 1996; *The Peloponnesian War: A Military Study.* Londres: Routledge, 2004; *The Spartan Army*. Warminster: University of Oklahoma Press, 1985.

[161] SMITH, R. E., *Service in the Post-Marian Army.* Manchester: Manchester University Press, 1958.

[162] WATSON, G. R., *The Roman Soldier.* 2 Ed. Londres: Routledge, 1983.

[163] WEBSTER, G., *The Roman Invasion of Britain.* Londres: Routledge, 1999.

[164] As duas coleções mais proeminentes do Centre de Recherches Comparées sur les Sociéetes Anciennes são: VERNANT, J.-P., *Problèmes de la guerre en Grèece ancienne.* Paris: Seuil, 1968. BRISSON, J. P., *Problèmes de la guerre à Rome.* Paris: Seuil, 1969.

[165] VIDAL-NAQUET, P., *The Black Hunter: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

[166] GARLAN, Y., *Guerre et économie en Grèce ancienne.* Paris: La Découverte, 1999.

[167] Ver ainda: BRULÉ, P. & OULHEN, J., *Esclavage, guerre, économie en Grèce ancienne:* hommages à Yvon Garlan. Paris: Presses Universitaires de Rennes 2, 1998. O tema da religião é acrescentado por LONIS, R., *Guerre et religion en Grèce à l'"époque classique: Recherches sur les rites, les dieux, l'"idéologie de la*

no trabalho de M. I. Finley,[168] que mostra como a guerra no período clássico está ligada ao culto, ao ritual, às questões psicológicas, de gênero, à demografia e à cultura em geral – o objetivo aqui é coletar, a partir do drama clássico, em especial, o euripidiano, as representações presentes nas tragédias, já que elas refletem não apenas uma concepção típica do senso comum a respeito do conflito bélico, mas uma reflexão sobre os motivos, os limites, os problemas e as consequências da guerra.

Os atenienses tinham a guerra como prática costumeira no quinto e no quarto século a.C., e na guerra era exercitado tanto o engajamento cívico quanto a afirmação da virilidade e coragem. Não é por acaso que a coragem, a honra, a vingança e a ruptura de todos estes valores são temas e assuntos das tragédias, sendo postos em debate em peças como *Agamêmnon* (de Ésquilo), *Ájax* (de Sófocles), *Hécuba, Suplicantes e Troianas* (de Eurípides), bem como em muitas outras peças, de forma direta e indireta. Então, é possível, visto a exiguidade das fontes disponíveis, lançar mão dos dramas trágicos como fontes para a reflexão sobre a guerra, reflexão esta política – uma vez que os mesmos participantes dos embates democráticos na *pólis* para decidir a realização e/ou os rumos da guerra faziam parte da audiência que decidia os vencedores dos concursos trágicos.

O que se pode observar a partir da ideia da guerra e em relação a ela como tema de um drama é

---

*victoire.* Paris: Les Belles Lettres, 1979.

[168] Finley aborda os conflitos na Grécia, e as análises do autor estão catalogadas em RICH, J. W. & SHIPLEY, G. (eds.), *War and Society in the Greek World.* New York: Routledge, 1993.

que este é mais do que um ato artístico: é também a submissão, em um concurso dramático ocorrido em um estado teatral,[169] de uma representação imbuída de idealidades e mentalidades com rupturas e continuidades significativas entre o drama e a audiência julgadora. E é neste campo intrincado de relações entre ambos que, segundo se indica aqui neste trabalho, emerge um novo ponto de observação sobre a guerra na Antiguidade, ponto produtivo e historicamente relevante.

## 2.2. Os Antecedentes da Guerra na Tragédia: A Guerra na Poesia Arcaica

Uma parte considerável da literatura grega é, fundamentalmente, devotada à guerra – quer seja na afirmação da necessidade da mesma; quer seja no apelo ao engajamento e excelência em relação aos assuntos bélicos; ou mesmo em relação ao oposto, em que o *éthos* da participação nos combates sofre a metafórica e cômica inversão no tema do 'abandono do escudo'.[170]

Já se afirmou acima que a tragédia recorre ao mito – e o faz rompendo ou concordando com a tradição mítica presente em autores do período arcaico. Antes mesmo dos tragediógrafos, Homero, Hesíodo e os poetas líricos eram considerados 'educadores'. Os seus escritos eram recitados e serviam para ensinar às crianças valores da cultura helênica por meio dos mitos.

O discurso e a narrativa a respeito da beligerância não ocupa lugar marginal na literatura tradicional grega. O tema da guerra perpassa a tradição épica do período arcaico, em especial, o Ciclo Troiano,[171] salpicando cores rubras nos mais diferentes relatos – tanto os relatos das batalhas, quanto os dedicados a narrar a preparação das mesmas, ou as consequências do pós-guerra. O conflito bélico é representado com uma extensão ampliada, ramificando-se. A *Ilíada*, por exemplo, é um extenso poema narrativo cujo conflito faz parte do seu cerne, constituindo um consistente fio em meio à densa tessitura narrativa. Se o tema do canto da deusa na proposição do poema é a "ira de Aquiles", tal ira é a causa de muitos heróis perderem a vida, tombando no campo de batalha (*Ilíada* 1.1-5). Atrelada à temática da guerra, um conjunto de valores socioculturais é apresentado, nos quais as representações mediante a linguagem são índices da organização dos entes no mundo representado, bem como os diferentes valores atribuídos a cada um deles. Na própria *Ilíada*, anuncia-se, por exemplo, a necessidade da guerra ser assumida pelos mais jovens, vigorosos, cuja morte é honrosa e bela – em oposição à morte dos mais velhos, desonrosa quando eles, tendo os corpos expostos no meio do campo, insepultos e nus, servem de repasto para os cães, como se observa em *Ilíada* 22.71-76:

---

[169] Mesmo sendo uma ideia oportuna para a análise das tragédias gregas, não se faz menção aqui ao conceito de "Estado Teatral", de Clifford Geertz. Tal conceito, relacionado ao recurso às poéticas do poder, às linguagens, às imagens e às representações da dominação e da violência nas várias manifestações coletivas, tem, contudo, limites que caberiam uma discussão que está para além dos objetivos aqui encetados. Para o conceito de "Estado Teatral", ver: GEERTZ, C., *Negara: the Theater State in Nineteenth-Century Bali.* New York, 1980 (*passim*). Sobre os limites do conceito, consultar: SHANKMAN, P., The Thick and the Thin: On the Interpretive Theoretical Program of Clifford Geertz. *Current Anthropology*, 25, 1984, p. 261-279; KEESING, R., Anthropology as Interpretive Quest. *Current Anthropology*, 29, 1987, p. 161-176.

[170] Arquíloco de Paros, mais antigo representante da poesia em iambo, ainda no século VII a.C. usa os dísticos elegíacos e iambos (segundo DOVER, K. J., The poetry of Archilochos. In: *Archiloque. Entretiens sur l'Antiquité classique*, Vol X. Genebra: Fondation Hardt, 1964, p. 185) para tratar do tema do abandono do escudo – o que faz no fragmento 6 DIEHL. Arquíloco trata ainda, no fragmento 60 DIEHL, da preferência pelo general belo (caricatura de Glauco), que participa da aventura da expedição (ele participou do reforço da colonização de Tasos iniciada pelo seu pai). Ver ainda: FOWLER, R.L., *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto, 1987, capítulo 1. Recorrem ao mesmo tema do abandono do escudo Anacreonte (fragmento 51 DIEHL) e Alceu (fragmento 428 LOBEL-PAGE).

[171] Ciclo Troiano é o conjunto de mitos relacionado à Guerra de Troia. Ciclo Tebano, particularmente no que tange à tragédia, relaciona-se às origens de Tebas e às dissenções relacionadas a Édipo, à sua ascendência e à sua descendência.

> νέῳ δέ τε πάντ᾽ ἐπέοικεν
> ἄρηϊ κταμένῳ δεδαϊγμένῳ ὀξέϊ χαλκῷ
> κεῖσθαι: πάντα δὲ καλὰ θανόντι περ ὅττι
> [φανήῃ:
> ἀλλ᾽ ὅτε δὴ πολιόν τε κάρη πολιόν τε γένειον
> αἰδῶ τ᾽ αἰσχύνωσι κύνες κταμένοιο γέροντος,
> τοῦτο δὴ οἴκτιστον πέλεται δειλοῖσι βροτοῖσιν.
> Todas as coisas convém ao jovem
> que morre na guerra, trucidado pela lança
> [pontiaguda.
> Para aquele que está morto, todas as coisas
> [são belas, porque todas as coisas se mostram;
> mas quando os cães desonram a cabeça e a
> [barba grisalha
> e as partes vergonhosas de um ancião morto,
> isso, em efeito, é a coisa mais lamentável
> [para os míseros mortais.

A mesma temática se repete em diferentes *corpora* literários da Grécia Arcaica – porém, essa temática literária não é uma categoria vazia, condicionada à mera ficcionalidade. Ela é uma representação ficcional de códigos socioculturais típicos de um período histórico – e, sendo assim, tal representação, sendo utilizada e reutilizada, vai ganhando novas cores e texturas nos textos e contextos em que é feita, pois utiliza categorias existentes nos contextos de enunciação. Se agora o que se tem são textos supérstites, o que havia outrora era mais do que isso. Há um amálgama em tais textos de *contextos* que envolvem *performances*, a rica tradição mítica e narrativa que serve de antecedente dialógico para os poemas, os componentes culturais e sociais que são lançados no jogo ficcional como mediadores instintivos para aproximar os interlocutores, as demandas pragmático-discursivas e muitos outros elementos subjacentes a um poema que trate da guerra.

Um exemplo passível de observação é a recepção do tema homérico da guerra, da morte dos jovens no conflito bélico e da morte dos mais velhos no fragmento 10W de Tirteu de Esparta, versos 21-30:

> αἰσχρὸν γὰρ δὴ τοῦτο, μετὰ προμάχοισι
> [πεσόντα
> κεῖσθαι πρόσθε νέων ἄνδρα παλαιότερον,
> ἤδη λευκὸν ἔχοντα κάρη πολιόν τε γένειον,
> θυμὸν ἀποπνείοντ᾽ ἄλκιμον ἐν κονίῃ,
> αἱματόεντ᾽ αἰδοῖα φίλαισ᾽ ἐν χερσὶν ἔχοντα -
> αἰσχρὰ τά γ᾽ ὀφθαλμοῖς καὶ νεμεσητὸν ἰδεῖν,
> καὶ χρόα γυμνωθέντα· νέοισι δὲ πάντ᾽
> [ἐπέοικεν,
> ὄφρ᾽ ἐρατῆς ἥβης ἀγλαὸν ἄνθος ἔχῃ,
> ἀνδράσι μὲν θηητὸς ἰδεῖν, ἐρατὸς δὲ γυναιξὶ

ζωὸς ἐών, καλὸς δ’ ἐν προμάχοισι πεσών.
Pois isto certamente é vergonhoso: um
[homem mais velho,
depois de cair entre os da vanguarda, ficar
[estendido diante dos jovens,
tendo cabeça branca e barba grisalha,
exalando o bravo ânimo na poeira,
segurando nas caras mãos as vergonhas
[ensanguentadas –
para os olhos, essas coisas são vergonhosas
[e é injusto ver –
e a pele desnuda: para os jovens, todas as
[coisas são convenientes,
durante certo tempo, a formosa flor da
[desejada juventude conserva-se,
para os homens é admirável ver, para as
[mulheres é desejável
quando está vivo, e é belo depois de cair
[entre os da vanguarda.

O fragmento supracitado de Tirteu apresenta o mesmo tema desenvolvido em Homero. O conceito da beleza na morte do jovem ocorrida na guerra se mantém. A rejeição do valor da morte do homem mais velho no combate também perdura. Porém, a relação intertextual apresenta inovações. A violência da morte é dignificada, mas tal não se dá mais no âmbito do combate individual característico de Homero – tal se dá no âmbito do combate hoplítico, lado a lado. Há uma linha de combate de frente, a “vanguarda” (em grego, προμάχομαι é “combater nas primeiras filas”).

Além do âmbito do modelo de guerra, também há índices representacionais da juventude. A ideia da brevidade do vigor da juventude também é referida e desenvolvida no fragmento 13W do poeta Mimnermo

de Colófon (ou Esmirna), que lança mão da mesma metáfora relacionada ao “fruto da juventude”.[172]

Se o conjunto de ideias relacionadas à juventude aponta para adjetivos como ‘desejável’ e ‘admirável’, há a indicação do contrário no fragmento 1W de Mimnermo a respeito da velhice:

...ἐπεὶ δ’ ὀδυνηρὸν ἐπελθηι
γῆρας, ὅ τ’ αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα
[τιθεῖ...
...ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν
οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.
... quando chega a velhice
penosa, que faz o homem simultaneamente
[mal e feio...
(o velho) para as crianças é odioso, para as
[mulheres é sem valor:
deste modo um deus estabelece uma penosa
[velhice.

O aspecto mais importante para a elucidação das concepções coletivas de juventude, velhice e guerra é o *substrato indicional* de tais categorias. É claro que, na concepção dos biógrafos, críticos literários, classicistas devotados à literatura e aos temas de cada autor, é fundamental descrever, elucidar e relacionar temas com vistas a entender melhor uma obra. No caso da investigação histórica, pensar no sentido dos textos como o resultado de uma negociação que acontece entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social[173] conduz à compreensão dos mesmos. A busca pelas matrizes envolve, necessariamente, a seleção crítica de vozes em meio à múltipla dicção literária. E dessas vozes, o substrato traditivo revela-se nas personagens desse jogo simbólico, os jovens guerreiros e os velhos, e outros *in absentia*: crianças, efebos, moças, velhas.

---

[172] (...)por um breve espaço de tempo, nós
[gozamos os vigores da juventude
pois não conhecemos nem mal, nem bem da
[parte dos deuses;
Queres negras aproximam-se
uma portadora do fado da penosa velhice
a outra, da morte. Por pouco tempo viceja o
[fruto da juventude
assim como o sol sobre a terra difunde-se.

Os dados traditivos a respeito da guerra e do valor da mesma são colocados *sub judice* por Eurípides. No drama euripidiano, desloca-se a ênfase do embate propriamente dito para o pós-guerra. A velhice, idade imprópria para o combate, recebe o protagonismo negado na tradição dos poemas de guerra. Escravos, ausentes das descrições tradicionais da guerra, são lançados ao centro das discussões e o ponto de vista dos mesmos é considerado. A linha narrativa euripidiana faz a opção de se constituir até mesmo um percurso *in absentia*: mulheres, crianças, velhos e escravos, e até mesmo os mortos agem, falam e demonstram a sua *areté*. Em Eurípides, inverte-se o jogo discursivo e nisso o seu drama é trágico. O próximo passo no que se segue aqui é investigar justamente as 'inovações' euripidianas.

---

[173] Ver: CHARTIER, R., *Culture écrite et societé. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*. Paris: Albin Michel, 1996. Ver também: FOUCAULT, M., Qu'est-ce qu'un auteur?. *Bulletin de la Societé Française de Philosophie*, t. LXIV, julho-setembro, 1969, p. 73-104 (reimpresso em *Dits et écrits 1954-1988*, Edição estabelecida sob a direção de DEFERT, D. & EWALD, F. com a colaboração de LAGRANGE, J. Paris, Gallimard, 1994, Tomo I, 1954-1969, p. 789-821); FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1970.

## 2.3. O Drama Euripidiano

A linguagem trágica distingue-se do discurso cotidiano e da prosa literária, não só pelo seu metro, mas também por sua elevação estilística: vocabulário rarefeito, plenitude de expressão, complexa ordem das palavras e figuras ornamentais. A dicção trágica pode resultar em diferentes perspectivas e preocupações em função da sua idade, sexo, classe ou etnia dos espectadores, mas em geral todos os tragediógrafos empregam uma dicção com estilo elaborado e sofisticado, e era assim que a tragédia deveria ser recebida: como um gênero 'elevado'.[174]

A linguagem da tragédia de Eurípides não é fundamentalmente diferente da de Ésquilo e de Sófocles.[175] A existência de expressões coloquiais em Eurípides poderia dar a impressão de que o dramaturgo faz uso abundante do vernáculo,[176] já que as partes faladas da tragédia de Eurípides são redigidas em um grego flexível, simples. Porém, mesmo em tais partes a linguagem é formal, com raros coloquialismos.[177]

Tanto Eurípides quanto Sófocles mostram-se receptivos a um novo vocabulário, em que substantivos abstratos são incluídos nos seus versos, substantivos esses que são característicos da prosa intelectual do quinto século.[178] Apesar de Eurípides não recorrer tanto à força das metáforas, como o faz Ésquilo, a repetição de imagens é um instrumento eficaz em seu drama.

---

[174] O capítulo dois da poética de Aristóteles afirma que a tragédia se ocupa com matérias elevadas; a comédia, pelo contrário, se ocupa de matérias baixas.

[175] MASTRONARDE, D. J., *Euripides: Medea*, Cambridge, p. 81-82, 92-96.

[176] STEVENS, P. T., *Colloquial Expressions in Euripides*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976, p. 2-5, 64-65.

[177] SILK, M. S. Tragic language: the Greek tragedians and Shakespeare. In: SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 459.

Em *Medeia*, o toque através das mãos é evocado para simbolizar um compromisso sagrado, e a mesma imagem passa a significar a morte e a destruição.[179] A linguagem de Eurípides pode ser vividamente e suscintamente pictórica – em *Medeia*, a serva da protagonista caracteriza sua patroa como funesta, de "olhar bovino".[180] Alguns ditos euripidianos tornaram-se proverbiais: em *Hipólito*, após o protagonista jurar à serva de Fedra sigilo em relação ao segredo da paixão de Fedra por ele, ele quebra o juramento, afirmando "'Minha língua jurou, mas minha mente permanece sem juramento".[181]

O elemento poético formal das tragédias gregas tem relação com a estética da recepção das mesmas. Em relação às práticas métricas euripidianas, à forma como ele concebe seus versos, o autor é eclético. O metro tradicional da tragédia, o trímetro iâmbico, vai sendo cada vez menos utilizado por Eurípides ao longo do tempo, o que auxilia na cronologia relativa das tragédias euripidianas. O desuso por Eurípides dos trímetros exibe o aumento da variedade rítmica com a qual ele admite as palavras em sua forma poética. Nove das peças de Eurípides são datáveis mediante indicações externas, e outras quatro podem ser datadas pelas evidências de resolução do trímetro, inclusive *Hécuba* e *Suplicantes*.

Eurípides não se move invariavelmente na direção da liberdade métrica. O tetrâmetro trocaico, associado com a tragédia mais primitiva por Aristóteles,[182] é usado cada vez mais nas suas peças tardias de Eurípides,[183] marcando a emoção que acompanha a ação dramática. Efeitos arcaizantes também são perceptíveis em seus metros: Eurípides usa metros tradicionalmente associados com canções de culto no hino de Íon para Apolo[184] e no hino a Dioniso no párodo de *Bacantes*. Assim, Eurípides, usando diversos metros, tem à sua disposição uma gama extraordinária de associações métrica e efeitos.

As partes líricas da tragédia de Eurípides são ornamentadas, com antíteses abundantes, expressões paradoxais, poliptoto (a justaposição na mesma frase de formas diferentes da mesma palavra, ou de palavras cognatas) e repetição emocional.[185] As passagens líricas de Eurípides tem vocabulário menos rebuscado do que as de Ésquilo e são menos condensadas do que as de Sófocles, apresentando detalhamentos, contrastes e evocações. O terceiro estásimo de *Hécuba*, por exemplo, descreve a queda de Troia, concentrando-se em um único indivíduo, uma mulher de Tróia que, tarde da noite, após cantos, sacrifícios e danças, está se preparando para a cama e olhando para as profundezas de um brilhante espelho de ouro.[186] É neste momento, tranquilo e reflexivo, que a protagonista ouve os gritos dos gregos vitoriosos após invadirem e tomarem a cidade.

---

[178] LONG, A. A., *Language and Thought in Sophocles: A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*. Londres: Athlone Press, 1968, p. 73 e *passim*.

[179] FLORY, S., Medea's right hand: promises and revenge. *TAPA* 108, 1978, p. 69-74.

[180] EURÍPIDES, *Medeia* 92.

[181] EURÍPIDES, *Hipólito* 612; cf. ARISTÓFANES, *Rãs* 101-102 e 1471; PLATÃO, *Symposium* 199a.

[182] ARISTÓTELES, *Poética* 1449a21.

[183] DREW-BEAR, T., The trochaic tetrameter in Greek tragedy. *American Journal of Philology* 89, 1968, p. 386.

[184] EURÍPIDES, *Íon* 112-43

[185] BREITENBACH, W., *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1934, p. 291.

O estilo da lírica euripidiana, além de incorporar inovações musicais associadas ao nome de Timóteo, dá destaque ao cantor ao permitir que ele execute monodias e duetos.[187] O aumento nos papéis dos atores que cantam é diminuído nas duas peças produzidas postumamente, *Bacantes* e *Ifigênia em Aúlis*[188] - logo, o mais comum é a existência de partes cantadas em seu drama.

Igualmente características do estilo de Eurípides são as elaboradas odes corais sobre temas míticos, odes que são ditirambicamente rotuladas.[189] O nome parece implicar que essas odes corais são autosuficientes e não estão ligadas à ação dramática, sendo semelhantes às narrativas míticas dos ditirambo báquicos - mas um estudo minucioso destes odes muitas vezes revela o contrário. O terceiro estásimo de *Ifigênia em Táuris* narra a vida e a obra de Apolo. Depois de dar à luz a Apolo em Delos, Leto leva-o para Delfos. Embora seja ainda uma criança, Apolo mata o dragão residente no famoso oráculo. Têmis expulsa do lugar, com a ajuda de Zeus, Gaia, que havia despertado em sonho os mortais e dado uma versão diferente dos eventos de agora e do porvir.[190] Não só Orestes têm sonhos enganadores, mas o triunfo de Apolo olímpico sobre a Terra e sua prole (dragão, sonhos) implica na derradeira fuga de Orestes das Fúrias, e o seu sucesso em trazer Ártemis e Ifigênia do reino bárbaro para o reino helênico.

Quanto às estruturas dramáticas que Eurípides introduz em suas tragédias, ele faz novas, amalgamadas com as antigas estruturas. Em 438 a.C., em uma inovação evidente, ele substituiu o drama satírico pela peça *Alceste*. Não se sabe se a omissão de um drama-satírico fôra uma experiência única, nem se a posição de quarto lugar dada às peças representa a resposta do público aos dramas encenados.[191]

Embora Eurípides preferisse encenar tragédias independentes e não trilogias interligadas, parece que ele, em 415, produziu um conjunto de peças conectadas tematicamente: *Alexandre*, *Palamedes* e *Troianas*, todas relacionadas à Guerra de Tróia, ligadas por personagens, temas e imagens recorrentes e em clara relação com o estado de guerra na *pólis*: a Guerra do Peloponeso.[192]

O tratamento das matérias míticas utilizadas por Eurípides são variadas.[193] Algumas tragédias são lineares e pertencem, do início ao fim, à estrutura contínua de desencadeamento de um enredo trágico,[194] como se dá com as peças existentes de Sófocles. Outras tragédias envolvem um desenvolvimento imprevisto,[195] e outras ainda apresentam uma reviravolta inesperada no final. No caso de *Ifigênia em Áulis* e *Fenícias*, extensas interpolações obscureceram a estrutura original da peça.

---

[186] EURÍPIDES, *Hécuba* 925.

[187] Em contraste ao drama de Ésquilo, por exemplo, cujo destaque é posto no coro e nas partes corais.

[188] CSAPO, E., Later Euripidean music. In: CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing, 2000, p. 412.

[189] KRANZ, W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlim: Weidmann, 1933, P. 235-241.

[190] EURÍPIDES, *Ifigênia em Táuris* 1264-1265.

[191] Não há qualquer consenso acadêmico sobre o gênero da peça, pois ela contém uma combinação entre elementos trágicos e satíricos. Ver: GREGORY, J., Euripides' Alcestis. *Hermes* 107, 1979, p. 259-270.

[192] SCODEL, R., *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck und. Ruprecht, 1980, p. 105.

[193] Sobre as implicações para os enredos trágicos, ver: MASTRONARDE, D. J., Euripidean tragedy and genre: the terminology and its problems. In: CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing, 2000, p. 28-29.

As tragédias de Eurípides variam consideravelmente quanto a sua estrutura narrativa, e algumas tendências podem ser descritas em sua estrutura dramática. Normalmente, as peças de Eurípides começam com um longo monólogo, enunciado por uma divindade ou por uma personagem humana que, falando diretamente com o público, dá informações de fundo de forma ordenada e antecipa aos espectadores uma visão parcial dos eventos que ainda acontecerão. Em *Hécuba*, porém, é um fantasma que fala no início da peça e cumpre esse papel: Polidoro. Sófocles, distintamente de Eurípides, organiza as informações básicas e as faz emergir através do diálogo. Os monólogos de Eurípides muitas vezes incluem informações genealógicas que o tragediógrafo, como os outros trágicos, insere para servir a seus propósitos. Assim, em *Hécuba*, a protagonista tem sua ascendência trácia, lugar em que o drama se desenvolve. Eurípides lança mão, para isso, de um nome trácio conhecido da Iliada: Kisseus.[196]

Eurípides e Sófocles fazem uso regular do *agṓn* (debate) nas estruturas de seus episódios. O *agṓn* de

---

[194] *Medeia, Hipólito, Troianas, Íon, Bacantes.*

[195] *Héracles, Andrômaca, Hécuba, Suplicantes, Orestes.*

[196] GREGORY, J., Genealogy and intertextuality in Hecuba. *American Journal of Philology* 116, 1995, p. 389-397.

Eurípides é geralmente mais destacado da ação, parecendo uma digressão autoindulgente para torná-lo uma peça retórica.[197] Os discursos das tragédias de Eurípides são retóricos no sentido de que eles são rigorosamente estruturados, contendo começo, fim e transições internas claramente marcadas[198] e também no sentido de que eles tendem a esclarecer posições ao invés de resolver ou alterar a situação trágica.[199] Eles não são, no entanto, retórica no sentido de serem peças vazias.[200] Em *Medeia*, por exemplo, o debate entre a protagonista e Jasão dá uma contribuição vital para a caracterização da peça e dos seus temas dominantes.[201] Tanto a ira de Medeia quanto a complacência de Jasão são visíveis.

Eurípides usa técnicas dramáticas em seus discursos, episódios ou mesmo em peças inteiras, e tais técnicas conduzem o drama para uma resolução formal, mas ele não despoja as peças do componente emocional, das implicações éticas ou políticas. Ele problematiza a própria ideia de um fim ou propósito. As reflexões gerais, tão caras aos dramas de Ésquilo e Sófocles, têm função resumida em Eurípides.[202]

As personagens de Eurípides são conhecidas por sua censura crítica aos deuses.[203] Ainda assim, oito das tragédias existentes Eurípides concluem com um *deus ex machina*, um recurso usual na comédia e que parece ter sido distintamente euripidiano na tragédia grega ateniense do século V a.C.[204] A peça *Filoctetes* de Sófocles termina da mesma forma, no entanto, o faz lá pelo século IV – possivelmente por causa da influência de Eurípides. O lugar devotado ao divino nas peças de Eurípides é singular na tragédia ática supérstite.

---

[197] COLLARD, C., Formal debates in Euripides' drama. *Greece & Rome* 22, 1975, p. 59.

[198] LLOYD, M., *The Agon in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 3-5.

[199] LLOYD, M., *The Agon in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 15.

[200] COLLARD, C., Formal debates in Euripides' drama. *Greece & Rome* 22, 1975, p. 58-71.

[201] EURÍPIDES, *Medeia* 465-575.

[202] FRIIS JOHANSEN, H. *General Reflections in Tragic Rhesis*. Copenhagen, 1959, p. 151-160.

[203] DALE, A. M., *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge

Outra questão importante na análise dos dramas euripidianos é a temporalidade. A tragédia grega em cena se desenvolve a partir de um hiato temporal: o tempo mítico e o tempo da encenação. O teatro grego era encenado na fronteira que unia o mundo empiricamente visível e o mundo imaginário do enredo. Ambos se desdobravam diante do espectador no momento em que o ator dava vida à personagem. A *performance* apontava para o desencadear dos eventos trágicos concomitantes ao autoreconhecimento do espectador com a história.

Desde a Antiguidade, é possível constatar o tratamento das temporalidades inerentes ao drama trágico: o tempo mítico e o tempo da encenação. A principal obra teórica do período, a *Poética* de Aristóteles, insiste na prioridade da trama, embora admitindo que algumas peças eram, de fato, determinadas pela natureza de caráter individual das personagens e da identificação dessas com as demandas do cotidiano (*Poética* 1456 a 1-2). Não é difícil inferir que a plateia de *Medeia* de Eurípides provavelmente soubesse o nome do ator

---

University Press, 1969, p. 182.

[204] Antífanes reclama que um trágico, no fim de sua peça, pode sempre trazer em cena um *deus ex machina*, um recurso disponível para os dramaturgos cômicos (fragmento *PCG* 189.13-17).

que interpretou o papel de Medeia mesmo tempo,
as lembranças dos espectadores iam m: elas estavam
condicionadas a uma série de even relacionados às
complexidades da trama.

No caso de *Medeia*, o funda tal é a ação em-
blemática, a construção imaginativa uilo que social e
culturalmente representaria o que p os espectadores
seria uma mulher assustadora - tal m r seria capaz de
matar os seus filhos. Embora os dram gos subsequen-
tes a Eurípides pudessem mudar a tos da história,
fazendo a sua Medeia enviar seus fi para longe em
vez de matá-los, como fez Carcino, o eto de matar as
crianças, característico do mito a part onde os trage-
diógrafos desenvolvem seus enredos nevitavelmente
informado. Carcino argumenta que sido irracional
matar os filhos, deixando Jasão vivo ( óteles, *Retórica*
II.23.28 1400b = 70 Carcinus II fr. 1e T

A respeito das peças sobre erra, a tensão
entre a história e os papeis dramático essários ao de-
senvolvimento da prática teatral sob ma de tragédia
coexistem. As tragédias eram mais p nsas a girarem
em torno de uma personalidade titâ que raramente
deixa o palco, como acontece com o de Sófocles e
da *Hécuba* de Eurípides. Tais figuras, icas, porém vi-
síveis aos espectadores na encenaçã am vetores de
temporalidades que se vinculavam a ir do trágico: o
tempo mítico e o tempo da encenaçã cena, a perso-
nagem mítica ilustra personagens de os ou indefini-
dos, mas existentes no cotidiano da pl . Sendo assim,
a guerra de Troia encenada, guerra pe cente ao tem-
po mítico, ilustra a Guerra do Pelopo , pertencente
ao tempo histórico da audiência. A na entre os fi-

lhos de Édipo ilustra a batalha entre os gregos, irmanados pela cultura e pelo sangue, porém, em lados opostos na guerra uns com os outros na época da encenação.

O que se pode perceber quanto às temporalidades do drama grego, portanto, é que ela se desenrola em dois tempos distintos. Para que a brecha temporal seja dissolvida, lança-se mão da etiologia. Ésquilo usa a etiologia no final de *Eumênides*, quando Atena estabelece o Areópago, lugar de julgamento familiar ao público ateniense do dramaturgo. Eurípides se apropria do dispositivo, introduzindo suas próprias etiologias geralmente no final de tragédias. Assim, no final de *Andrômaca*, Tétis dá recomendações de que Neoptólemo seja enterrado em Delfos, em um túmulo presumivelmente conhecido por muitos na plateia. Outras etiologias são criações euripidianas.[205]

Eurípides utiliza em suas tragédias um recurso usual das comédias:[206] ele faz em seus dramas referências teatrais, alusões ao coro, aos atores e ao público no texto trágico. Essas alusões incluem as autorreferências ao coro, ao mesmo tempo em que os seus membros cantam e dançam[207] e o fazem diretamente para o público.[208] Há também nas tragédias observações fugazes que podem ser alusivas a objetos cênicos: em *Electra*, Sófocles parece aludir à expressão imutável da máscara trágica.[209] Eurípides parece ser o único, no entanto, que incorpora em suas peças comentários críticos sobre o tratamento feito por outro dramaturgo ao mesmo mito. Em *Fenícias*, Etéocles critica como ilimitada a descrição dos escudos que forma o núcleo de *Sete contra Tebas* de Ésquilo;[210] e em *Electra,* a protagonista critica as marcas que figuram na cena de reconhecimento de Ésquilo em *Suplicantes*.

A partir da perspectiva do dramaturgo, tais referências são outra manifestação da intertextualidade da tragédia. Todos os trágicos estão em constante diálogo com a tradição literária, acima de tudo com a tradição épica, e eles evocam regularmente essa tradição com um espírito que podia ser elogioso ou crítico. É de se esperar que um autor trágico entre em diálogo, através do seu texto, com outras tragédias de temáticas semelhantes. Nas cenas de *Fenícias* e *Electra*, Eurípides tece críticas implícitas ao reescrever uma cena, tratando-a de forma diferente da que fôra realizada por outro poeta.

A partir da perspectiva do público, as referências ao contexto teatral não precisam ser de forma alguma disruptivas da atmosfera séria uma peça trágica.[211] É uma exigência para o sucesso de uma peça de teatro que os espectadores experimentem o jogo de referências e alusões de forma a participar simultaneamente de vários níveis narrativos e discursivos, de forma a se esquecerem de que estão assistindo a uma peça ficcional. Ao mesmo tempo, os espectadores precisam estar relativamente distanciados do que está ocorrendo no palco.[212] Não há nenhum problema em fazer uma referência teatral a um mito, seja uma alusão oblíqua, ou mesmo ostensiva – e não há problema em interromper a ilusão dramática própria da tragédia: a característica de amalgamar realidade e ficção em um mesmo momento cênico-dramático. Os espectadores de Eurípides observaram as referências do tragediógrafo e as assumiram porque podiam apreciá-las sem disrupturas ou disjunções que bloqueassem a sua experiência como espectadores do drama. E quando se pensa na existência de vários grupos compartilhando do mesmo espetáculo, é possível inferir que tais grupos representam diversidades nas leituras. As representações presentes nas tragédias adquirem significados múltiplos, e o escopo de abrangência de tais significados é o que se deseja trabalhar aqui. Para tanto, passa-se a tratar, em seguida, dos substratos míticos que servem de fundamento para os dramas trágicos e das modificações dos mesmos na construção da tessitura trágica, em que o cotidiano e a tradição, amalgamados, formam a rede de sentidos que este livro tem o objetivo de acessar.

---

[205] É possível que Eurípides tenha inventado pelo menos algumas de suas etiologias. Ver: DUNN, F. M., *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York, 1996, p. 45-57; DUNN, F. M., Euripidean aetiologies. *Classical Bulletin* 76, 2000, p. 3-27; SCULLION, S., Tradition and invention in Euripidean aitiology. In: CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign, 1999–2000, p. 217-234.

[206] EASTERLING, P. E., Euripides in the theatre. *Pallas* 37, 1991, p. 49-59; MARSHALL, C. W., Theatrical references in Euripides' Electra. In: CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing, 2000, p. 325-341. Para uma opinião divergente, ver TAPLIN, O., Fifth-century tragedy and comedy: a synkrisis. *Journal of Hellenical Studies* 106, 1986, p. 163-174.

[207] HENRICHS, A., 'Why should I dance?': choral self-referentiality in Greek Tragedy. *Arion* 3.1, 1994-1995, p. 56-111.

[208] ÉSQUILO, *Eumênides* 1047.

[209] EURÍPIDES, *Electra* 1309-1311.

[210] EURÍPIDES, *Fenícias* 751-752.

[211] EASTERLING, P. E., Euripides in the theatre. *Pallas* 37, 1991, p. 56.

---

[212] Ver: LADA, I., Emotion and meaning in tragic performance. In: SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, p. 397-413; MARSHALL, C. W., Theatrical references in Euripides' Electra. In: CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing, 2000, p. 330 e 340-341.

## 2.4. Substratos Míticos do Drama Euripidiano

### 2.4.1 Eurípides: o tragediógrafo e sua influência na Antiguidade

Eurípides é um tragediógrafo cuja produção majoritária está radicada no difícil período da Guerra do Peloponeso. Porém, as informações a respeito do contexto, motivações, grupos sociais e políticos dos quais Eurípides participava estão condicionados aos dados inferidos de suas obras, ou às informações biográficas posteriores ao seu tempo. No tocante às últimas, elas o retratam como um homem decepcionado com seu público e humilhado em sua vida particular, como o último herdeiro de um gênero esgotado. Lefkowitz demonstrou, no entanto, a falta de confiabilidade das informações biográficas em relação ao tragediógrafo, que se dividem em três categorias.[213]

O primeiro grupo de informações biográficas sobre Eurípides está nas comédias de Aristófanes. É Aristófanes que menciona ser o tragediógrafo filho de uma vendedora de hortaliças – o que não parece plausível.[214] Provavelmente tal informação é uma anedota que Aristófanes gostava o suficiente para repeti-la.[215]

O segundo grupo de informações biográficas sobre Eurípides pode ser inferido a partir de suas próprias tragédias. A ideia da Antiguidade a respeito da infidelidade da esposa de Eurípides é inspirada nas heroínas míticas de suas tragédias, como Fedra e Estenoboeia. Mais uma vez, Aristófanes é a fonte de tal informação.[216]

---

[213] LEFKOWITZ, M. R., The Euripides Vita. *Greek, Rome, and Byzantine Studies* 20, 1979, p. 187-210.

[214] KOVACS, D., *Euripidea*. Leiden: Brill, 1994, p. 11.

[215] *Acarnenses* 478, *Cavaleiros* 19, *Tesmoforiantes* 387 e 456, *Rãs* 840.

Por fim, o terceiro grupo de evidências consiste de anedotas que refletem os saberes tradicionais a respeito dos poetas e do seu destino. A afirmação de que Eurípides nasceu no dia da vitória de Salamina coincide com os relatos de que Ésquilo lutou nesta batalha[217] e que Sófocles dançara com os meninos pertencentes ao coro nas comemorações da vitória.[218] Quando tomados em conjunto, como o são frequentemente, tais relatos indicam uma transição de Ésquilo para Sófocles, e de Sófocles para Eurípides, interligando cronológica e profissionalmente os três tragediógrafos.[219] Sobre Eurípides, afirma-se que ele nasceu em 484 ou 480, competiu pela primeira vez em 455 (três anos antes, Ésquilo produziu a *Oresteia*, e Sófocles já tinha uma carreira). As peças de Ésquilo continuaram a ser encenadas após a sua morte, ao mesmo tempo em que Sófocles e Eurípides estavam produzindo suas tragédias. Após a morte de Eurípides, Sófocles ainda estava vivo. Sendo assim, o gênero trágico grego clássico não morre com Eurípides, uma vez que novas tragédias ainda estavam sendo produzidas no século IV a.C.

Há um razoável resíduo de informações biográficas críveis nas anedotas; porém, não há consenso sobre a interpretação das mesmas. Sabe-se a partir dos registros de produção que Eurípides ganhou o concurso com apenas uma de suas peças supérstites, *Hipólito*, que pertencia a uma tetralogia que ganhou o primeiro prêmio nas Dionisíacas Urbanas. No total da produção de Eurípides, ele ganhou o primeiro prêmio apenas quatro vezes em sua vida, mesmo tendo competido 22 ou 23 vezes. Os triunfos de Eurípides, quando comparados às dezoito vitórias de Sófocles (ou mais) em cerca de trinta participações parece apoiar a ideia de que Eurípides estava fundamentalmente em desacordo com seu público ou, minimamente, com os seus julgadores.

Em relação aos triunfos de Eurípides, é evidente que o primeiro prêmio no concurso trágico não deve ser considerado o principal critério de sucesso. O desempenho de Sófocles é excepcional até mesmo quando comparado com o desempenho de Ésquilo. Além disso, o sistema de seleção de juízes não é claro o suficiente para garantir que fosse um veredito popular.[220] Por fim, as peças que não recebiam o primeiro prêmio parecem ter permanecido fortes na mente dos espectadores – Aristófanes era capaz de se referir em *Acarnenses* à peça ao *Télefo* de Eurípides, parodiando-a em *Tesmoforiantes* treze anos após a sua apresentação. Infere-se que a paródia foi compreendida pelos espectadores. Na mesma tetralogia de *Télefo* estava *Alceste*, que impressionou tanto a Platão que ele alude a esse drama duas vezes no *Banquete* - no entanto, esta tetralogia foi premiada apenas com o segundo lugar em 438.[221]

---

[216] *Rãs* 1043-1044

[217] *Vida de Ésquilo* 10.

[218] *Vida de Sófocles* 3.

[219] Tal ligação, porém, é artificial, visto que Sófocles foi contemporâneo de Eurípides e produziu peças após a morte do dramaturgo, inclusive em homenagem a Eurípides. O esquema Ésquilo-Sófocles-Eurípides não se justifica – nem temporalmente (pois, cronologicamente, Sófocles morreu após Eurípides, inclusive), nem em relação às peculiaridades dos dramas, muito menos em relação às mentalidades. As generalidades dos dramas, quando levadas às últimas consequências, acabam por revelar uma relação íntima entre os tragediógrafos, especialmente uma relação intertextual, que torna a análise das vinculações e rupturas entre eles ainda mais complexa e carente de uma boa abordagem.

[220] PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1968, p. 96-97;

Stevens afirma que a verdadeira medida do sucesso não estava em ganhar o primeiro prêmio na competição, mas em ser escolhido para competir nas Grandes Dionisíacas pelo arconte epônimo. Tal escolha garantia espaço público para as produções de um dramaturgo e permitia que ele conseguisse apoio financeiro para a montagem do espetáculo.[222]

A retirada de Eurípides de Atenas à Macedônia na velhice é mencionada na *Vida dos Eminentes Filósofos*, e se ela corresponde a um dado histórico, é uma evidência de que ele deixou Atenas decepcionado e rejeitado. No entanto, há uma explicação mais simples para a sua partida: houve um êxodo intelectual na última década do século V a.C. em Atenas, pois o rei Arquelau da Macedônia, em uma tentativa de realçar o prestígio de sua própria corte, trouxe para a Macedônia celebridades da cena cultural ateniense. Sendo assim, ele teria convencido não apenas Eurípides, mas também o tragediógrafo Agatão, o compositor Timóteo, o poeta épico Coérilo e o escultor Zêuxis.[223] Além disso, a remoção de Eurípides à Macedônia seria uma indicação da sua popularidade, que o tornou célebre até em locais geograficamente distantes - uma tendência que se aceleraria no século IV a.C.[224]

Apesar de Eurípides não gozar do *status* icônico de Sófocles ou Ésquilo, ele gozava de grande estima, como claramente evidencia o reconhecimento oficial e popular em sua vida. O quarto século viu uma mudança: Ésquilo e seu drama caíram em desuso, Sófocles manteve a sua reputação, e Eurípides tornou-se o mais admirado dos três. A importância das tragédias fez com que as peças de todos os três dramaturgos fossem copiadas para a preservação nos arquivos estatais atenienses. Quando os oradores Ésquines, Demóstenes e Licurgo queriam utilizar textos dramáticos para apoiar alguma ideia política ou afirmar um ponto de vista moral, eles utilizavam as tragédias de Sófocles ou de Eurípides.[225] A comédia nova inspirou-se Eurípides e atestam o seu triunfo final.[226]

O tratamento dado por Aristóteles às tragédias de Eurípides acabou por definir a condição de recepção do drama euripidiano no século IV a.C. Sabe-se que o *Édi-*

---

[221] PLATÃO, *Symposium*, 179 b, 208 D.

[222] Stevens conclui com a pergunta retórica "Se pensarmos na carreira [de Eurípides] como aquela em que ele poderia contar com praticamente toda produção, e que em três ocasiões pelo menos, e provavelmente muitas vezes mais, ele ganhou o segundo prêmio, e em quatro ocasiões ele conquistou o primeiro lugar, deveríamos considerar isso um fracasso?" STEVENS, P. T., Euripides and the Athenians. *Journal of Hellenical Studies* 76, 1956, p. 92.

[223] ELIANO, *Varia Historia* 14.13.

[224] EASTERLING, P. E., Euripides outside Athens: a speculative note. *Illinois Classical Studies* 19, 1994, p. 73-80.

[225] WILSON, P. J., Tragic rhetoric: the use of tragedy and the tragic in the fourth century. In: SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996 p. 312-315.

[226] PORTER, J. R., Euripides and Menander: Epitrepontes, Act IV. In: CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing, 2000, p. 172.

*po Rei* de Sófocles era a tragédia favorita de Aristóteles, mas o Estagirita elogia as tragédias com finais infelizes e destaca que Eurípides é o mais trágico dos poetas.[227] Em seguida, Aristóteles passa a mencionar tragédias com finais felizes e destaca *Ifigênia em Táuris* de Eurípides, elogiando-a. Aristóteles destaca a resposta da protagonista ao infortúnio, independentemente dos desdobramentos no encadeamento dos eventos.[228]

### 2.4.2. O Ciclo Troiano na Tragédia Euripidiana – o Exemplo de Hécuba

Os mitos relacionados ao Ciclo Troiano, os quais estão presentes nas obras homéricas *Ilíada* e *Odisseia*, tornaram-se, por conta da influência de tais narrativas no mundo grego e, por extensão, devido à assimilação da cultura grega no Ocidente, um patrimônio do qual os épicos e os textos de outros tantos gêneros lançam mão. Além de inspirarem textos de diversas naturezas, tais mitos foram narrados por já fazerem parte do imaginário dos gregos e, por conta disso, conformaram não apenas as narrativas homéricas, mas também, de forma independente destas ou por meio das mesmas, inspiraram obras de arte de várias naturezas. O objetivo que se tem aqui é observar algumas evidências da recepção na literatura grega do mito de Hécuba a partir das alusões e referências a esse desde a *Ilíada*, até a Hécuba euripidiana.

---

[227] ARISTÓTELES, *Poética* 1453 a 29-30.

[228] WHITE, S. A., Aristotle's favorite tragedies. In: RORTY, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 236-37.

Hécuba é descrita na tradição de origem homérica como a rainha de Tróia. Ela é apresentada como uma mulher nativa da Frígia, região situada na Ásia Ocidental. Juntamente com Andrômaca e Helena, ela é a mais importante mulher troiana citada na obra de Homero. O testemunho da *Ilíada* considera Hécuba esposa de Príamo e Frígia, pois ela é filha de Dimas. Está no texto de *Ilíada* 16.717ss:

> Ἀσίῳ, ὃς μήτρως ἦν Ἕκτορος ἱπποδάμοιο
> αὐτοκασίγνητος Ἑκάβης, υἱὸς δὲ Δύμαντος,
> ὃς Φρυγίῃ ναίεσκε ῥοῇς ἔπι Σαγγαρίοιο:
> Ásio, que era um dos tios maternos de
> Heitor, domador de cavalos,
> ele próprio irmão de Hécuba, filho de Dimas,
> que habitava na Frígia sobre o rio Sangário;[229]

Esposa de Príamo, rei de Tróia, ela é caracterizada como uma mulher sofredora, cujos sofrimentos se deram em especial por conta da morte de seus filhos homens e morte ou escravização de seus filhos e filhas.[230] Na *Ilíada*, Hécuba é descrita como mãe de dezenove dos cinquenta filhos de Príamo:

> πεντήκοντά μοι ἦσαν ὅτ᾽ ἤλυθον υἷες Ἀχαιῶν:
> ἐννεακαίδεκα μέν μοι ἰῆς ἐκ νηδύος ἦσαν,
> τοὺς δ᾽ ἄλλους μοι ἔτικτον ἐνὶ μεγάροισι
> [γυναῖκες.
> Eram cinquenta filhos quando chegaram os
> [Aqueus;

---

[229] Todas as traduções são do Autor, salvo indicação ao contrário em nota.

[230] Sobre a escravização dos filhos, Hécuba faz menção em HOMERO, *Ilíada* 24.751-753.

dezenove eram de um único ventre,
as mulheres engendraram os outros no
[palácio.[231]

Entre os dezenove filhos de Hécuba citados na tradição homérica, são mencionados os nomes de Heitor, Antífon, Hipôno, Deífobo, Páris, Heleno, Troflus, Polites, Cassandra, Creusa, Laódice e Polixena. Na tradição posterior - por exemplo, a euripidiana -, Polidoro, filho de Laótoe na *Ilíada*, é caracterizado como filho da rainha troiana.

Em Homero, Hécuba é descrita como uma figura marcada pela dedicação aos filhos e pelo sofrimento (*Ilíada* 6.251-311; 22.79-92; 24.193-227, 283-301, 747-760). Mãe amorosa, ela estimula o filho Heitor a combater pela cidade, e cuida dele para que ele tenha suas forças renovadas em *Ilíada* 6.251-262:

ἔνθά οἱ ἠπιόδωρος ἐναντίη ἤλυθε μήτηρ
Λαοδίκην ἐσάγουσα θυγατρῶν εἶδος
[ἀρίστην:
ἔν τ᾽ ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ᾽ ἔφατ᾽ ἔκ τ᾽
[ὀνόμαζε:
τέκνον τίπτε λιπὼν πόλεμον θρασὺν
[εἰλήλουθας;
ἦ μάλα δὴ τείρουσι δυσώνυμοι υἷες Ἀχαιῶν
μαρνάμενοι περὶ ἄστυ: σὲ δ᾽ ἐνθάδε θυμὸς
[ἀνῆκεν
ἐλθόντ᾽ ἐξ ἄκρης πόλιος Διὶ χεῖρας ἀνασχεῖν.
ἀλλὰ μέν᾽ ὄφρά κέ τοι μελιηδέα οἶνον
[ἐνείκω,
ὡς σπείσῃς Διὶ πατρὶ καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισι
πρῶτον, ἔπειτα δὲ καὐτὸς ὀνήσεαι αἴ κε
[πίῃσθα.

---

[231] HOMERO, *Ilíada* 24.495s.

ἀνδρὶ δὲ κεκμηῶτι μένος μέγα οἶνος ἀέξει,
ὡς τύνη κέκμηκας ἀμύνων σοῖσιν ἔτῃσι.
Então a mãe doadora de dádivas chegou ao
[outro lado,
ia junto Laódice, a mais excelente das filhas
[em beleza;
toma-lhe a mão e diz a seguinte palavra:
"Filho, por que a que vens aqui deixando a
[liderança do combate?
Em efeito, Os odiosos filhos dos Aqueus têm
[feito grande pressão
contra a cidade sagrada: então, teu ímpeto
[te trouxe aqui,
para mostrar ambas as mãos a Zeus depois
[de vir ao alto da acrópole.
Mas para ti posso trazer vinho doce como o mel,
para que libes a Zeus Pai e aos outros imortais
primeiro, então também tu mesmo te delei
[tarás, poderás beber.
O vinho é um tônico grande e forte para um
[homem que trabalha
como tu trabalhas lutando pelos teus parentes.

Mas, diante do combate iminente entre Heitor e Aquiles, Hécuba demonstra a preocupação não mais com a aplicação do filho nos combates, mas com a preservação de sua vida diante do terrível guerreiro aqueu. A comovente súplica de Hécuba a seu filho, em *Ilíada* 22.82-89, é ilustrativa:

Ἕκτορ τέκνον ἐμὸν τάδε τ᾽ αἴδεο καί μ᾽
[ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον:
τῶν μνῆσαι φίλε τέκνον ἄμυνε δὲ δήϊον
[ἄνδρα
τείχεος ἐντὸς ἐών, μὴ δὲ πρόμος ἵστασο
[τούτῳ

σχέτλιος: εἴ περ γάρ σε κατακτάνῃ, οὔ σ᾽ ἔτ᾽
[ἔγωγε
κλαύσομαι ἐν λεχέεσσι φίλον θάλος, ὃν
[τέκον αὐτή,
οὐδ᾽ ἄλοχος πολύδωρος: ἄνευθε δέ σε μέγα νῶϊν
Ἀργείων παρὰ νηυσὶ κύνες ταχέες
[κατέδονται.

Heitor, filho, mostra teu respeito e piedade
[por mim,
se em algum momento eu ofereci este seio
[que nutre para a ti,
lembra dessas coisas, meu filho, afasta-te do
[homem assassino
estando do lado de dentro do muro da cidade;
[tu não és capas de resistir
essas coisas; se ele te matar, eu, de minha
[parte,
não virei a chorar em teu leito, querido
[rebento que eu mesma engendrei,
nem a esposa de muitos dotes; mas eu [estarei]
[afastada de ti,
junto às naus dos Aqueus os rápidos cães te
[devorarão.

Esta súplica é feita por ocasião do desfecho terrível: os momentos que antecedem o combate derradeiro entre Aquiles e Heitor, e que terminará com a morte deste. Neste momento, a *Ilíada* revela ser Hécuba uma mãe de dores, passional diante do revés que está prestes a acometer sua casa. Também mostra ser a rainha troiana uma mãe decisivamente comprometida com a preservação dos seus filhos, ainda que em detrimento da cidade – o bem da cidade, que outrora foi a razão da inquirição dela a Heitor, por conta de sua retirada dos combates, agora não é levado em consideração.

É esta mesma Hécuba, a mãe e rainha preocupada com os filhos e eventualmente interessada no bem do seu povo, que também é caracterizada como rainha piedosa, dedicada ao serviço religioso em favor da sua família e da causa posta em questão na guerra. Ela é descrita em uma cena vivaz da *Ilíada* oferecendo um péplo e votando o sacrifício de vacas para Atena (HOMERO, *Ilíada*, 286-300). E nesse contexto é que surge Teano, filha de Kisseu, sacerdotisa de Atena – o mesmo Kisseu a quem Eurípides posteriormente atribuirá a paternidade de Hécuba na tragédia homônima.

No fim da *Ilíada*, por ocasião da morte de Heitor, Hécuba é descrita como intercessora junto ao marido, para que este não atenda ao seu ímpeto de ir aos argivos para requerer o corpo de seu filho. A sugestão de Hécuba, no afã de preservar Príamo de uma sorte semelhante a de Heitor, em *Ilíada* 24.201-209, é reveladora, em particular os versos 203 e seguintes: πῶς ἐθέλεις ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν ἐλθέμεν οἶος / ἀνδρὸς ἐς ὀφθαλμοὺς ὅς τοι πολέας τε καὶ ἐσθλοὺς / υἱέας ἐξενάριξε; [como queres ir sozinho até às naus dos Aqueus / em direção aos olhos do homem que despojou-te / tantos filhos valentes?]

A narrativa revela vários aspectos importantes na caracterização de Hécuba. Em primeiro lugar, o cuidado com Príamo, temendo pela sua sorte ao assumir os riscos da empreitada que pretende: solicitar pessoalmente o corpo de Heitor. Em segundo lugar, o ímpeto de violência passional com o qual Hécuba será caracterizada na tragédia: seu desejo de vingar-se contra Aquiles e os impropérios dirigidos contra o guerreiro argivo são sintomáticos da pulsão violenta que decorre da afetividade da mãe-rainha diante do caos da morte de um por um dos homens de sua casa. Por fim, a menção à luta vigorosa e digna de Heitor, que contrasta gritantemente com a fuga desenfreada que Heitor empreende quando se depara com Aquiles (*Ilíada* 22.136-138), que é duplamente reveladora: posta na boca de Hécuba, testemunha dos eventos, indica em um primeiro momento problemas textuais talvez ligados à integridade do canto 24. Porém, é possível também inferir que a exaltação do filho morto possa ser mais um indício da passionalidade com que Hécuba é descrita na *Ilíada.* Tal caráter também se revela por ocasião dos lamentos de Hécuba diante do corpo do filho, em *Ilíada* 24.748-759.

É a esta Hécuba, amorosa, passional e disposta à violência em revide aos ultrajes impostos aos seus filhos, a ela é possível observar, fora do âmbito da literatura homérica, caracterizações análogas. A literatura posterior nos vários outros casos citados a seguir apresentam várias caracterizações de Hécuba relacionadas a diferentes mitos do período arcaico, ou relacionadas mesmo às inovações introduzidas pelos autores, em especial, inovações em relação à tradição presente na *Ilíada*. Porém, parte significativa dos mitos narrados na tradição posterior pode ser atribuída a outros poemas que pertencem ao chamado Ciclo Troiano.

Das obras do Ciclo Troiano, as quais são conhecidas devido aos fragmentos e citações destas em autores posteriores, destacam-se aquelas que podem ser reconhecidas como fontes para o período clássico, em especial, das tragédias. Dentre tais poemas, há os chamados *Kýpria*, atribuídos a Estasino, que tratam das causas da Guerra de Tróia, narrando inclusive o nascimento e o julgamento de Páris. A *Etiópida*, atribuída a Arctino de Mileto, fazia provavelmente menção a Hécuba por tratar dos principais personagens da Ilíada e ainda introduzir outros, como Pentesileia e Mêmnone. *Ilíou Pérsis*, obra também atribuída a Arctino de Mileto, a qual, por sua vez, trata do sacrifício da filha de Hécuba, Polixena, indício de que a representação dos sofrimentos da personagem diante de sua filha morta, retratados por exemplo em peças trágicas clássicas, tem origens mais remotas. Tais mitos, mencionados apenas de passagem em Homero, em especial, na *Odisseia*, são importantes para a análise não apenas dos temas literários que, ausentes dos poemas épicos homéricos, são mencionados em autores gregos da Antiguidade. Eles também servem de fonte fundamental, em especial, às pinturas em cerâmica que tratam do combate entre a Amazona Pentesileia e Aquiles, do saque de Troia, da morte de Príamo e tantos outros temas relacionados às personagens dos poemas homéricos. Cabe, por fim, mencionar o poema cujo título é *Nóstoi*, cuja autoria é atribuída a Eumelo de Corinto ou Hágias de Trezena. Tal poema provavelmente fazia menção à Hécuba, já que narra o retorno ao lar de Agamêmnon, cuja concubina é Cassandra, filha da rainha troiana; e de Ulisses, a quem a tradição épica atribui o senhorio em relação à rainha de Tróia.

Também há um conjunto significativo de narrativas sobre Hécuba na tragédia grega. Oito peças, aproximadamente um quarto do *corpus* superstite dos trágicos, são baseadas em mitos conhecidos da Guerra de Tróia. A popularidade deste material entre os dramaturgos deriva em parte da monumental influência da *Ilíada* e da *Odisseia* na tradição poética grega e em grande parte dos mitos conhecidos em torno dos conflitos entre os aqueus e os troianos. É no âmbito das peças que são ambientadas em Tróia que Hécuba surge, caracterizada como mulher sofredora, cujas súplicas são ineficientes e que experimenta, após a riqueza e a glória características da majestade, sofrimentos inomináveis como a perda de seus filhos e filhas. Porém, é no drama euripidiano que Hécuba se tornará personagem importante e protagonista.

Das tragédias de Eurípides, *Hécuba* e *Troianas* são aquelas em que a rainha troiana ganha voz e é explorada, sendo a sua caracterização e história um amálgama entre os mitos conhecidos em Homero, os mitos da tradição do Ciclo Troiano e as inovações euripidianas. Em *Troianas*, Eurípides dramatiza a situação das vítimas escravizadas por causa da derrota na guerra – usando como base para as narrativas os eventos narrados no Ciclo Troiano, concentrando-se no impacto da guerra sobre os cativos e vencedores. As troianas, outrora nobres, são escolhidas concubinas dos guerreiros gregos: Cassandra por Agamêmnon, Andrômaca por Neoptólemo, Hécuba por Odisseu e Polixena será destinada a ser sacrificada sobre o túmulo de Aquiles. Neste drama, Hécuba e as mulheres com ela cativas passam por estágios de sofrimento que levam à raiva, à ira e ao desejo de vingança, etapas que passam e que caracterizam a descrição euripidiana de um desastre cuja amplitude é praticamente insuportável.

Quanto à tragédia *Hécuba*, tal está ambientada no momento posterior à destruição de Tróia, situação em que Hécuba, a rainha viúva, primeiro perde a filha Polixena, sacrificada em honra do espectro de Aquiles, e depois descobre o cadáver de seu filho, último sobrevivente, Polidoro. É nesta peça que as inovações euripidianas em relação ao mito original são

significativas: a proveniência queronesa de Hécuba, a mudança em relação à paternidade da rainha (Kisseus, não mais Dimas) e a atribuição de filiação de Polidoro provavelmente são invenções euripidianas.[232] Tais invenções constam nas referências provavelmente a Eurípides em Virgílio, Ovídio e nas tragédias de Sêneca.

Defende-se aqui, portanto, em relação ao drama grego, que é Eurípides o responsável maior por mudar o tratamento secundário dispensado a Hécuba, fazendo dela protagonista. Ela é responsável no drama euripidiano pela morte dos filhos de Polimestor e por cegá-lo, recebendo por isso a curiosa profecia de ser posteriormente transformada em uma cadela (*Hécuba* 1259-1273). Em *Troianas*, Eurípides torna Hécuba uma personagem central, que obtém vitória moral contra Helena (*Troianas* 860-1059). Neste mesmo texto, ela é descrita como um prêmio de guerra de Odisseu (1260-1286).

Observa-se que o âmago da caracterização de Hécuba presente na *Ilíada* perdura na literatura posterior. Os sofrimentos continuam em um sem fim. O desejo de vingança torna-se ato no drama euripidiano. O amor demonstrado aos filhos continua a se manifestar em seu cuidado com as cativas troianas, filhas suas, as quais ela se dirige sempre com palavras carinhosas nas peças *Hécuba* e *Troianas*. Tais características, porém, se manifestam em meio às muitas inovações[233] e prolongamentos dos mitos relacionados à rainha troiana: a escravização, a servidão em relação a Odisseu (e, na tragédia *Hécuba* de Eurípides, em relação a Agamêmnon), a maternidade de Polidoro a ela atribuída, o testemunho da morte do marido em um altar dedicado a Zeus, o suplício da sua filha Polixena e a sua transformação em cadela – e, por fim, em uma pedra situada no porto das terras queronesas. Todas as inovações e desdobramentos formam um imaginário significativo, cujo ponto de partida conhecido é a *Ilíada*, em que reside o cerne das caracterizações atribuídas à Hécuba.

---

[232] Na *Ilíada*, Polidoro é irmão de Licaóne e filho de Laótoe e Príamo. Ver: HOMERO, *Ilíada* 22.47.

[233] Inovações estão relacionadas às representações, uma vez que as relações sociais, mutáveis, estão intimamente relacionadas à cognição, à linguagem e à comunicação. Tais relações afetam igualmente as representações e a realidade material, social e ideal (no sentido de idéias) sobre a qual elas interveem. As *expressões,*

### 2.4.3. O Ciclo Tebano na Tragédia Euripidiana – o Exemplo das Suplicantes

O ciclo épico tebano é o conjunto de mitos que tem como *locus* a cidade de Tebas. Os mitos mais utilizados nas tragédias a que se tem acesso hoje estão relacionados a Édipo e aos seus descendentes.[234] Tais mitos são mencionados na *Ilíada*,[235] na obra *Epígonos*[236] e na *Tebaida*.[237] O mito de Édipo, o assassinato de seu pai por suas mãos, a relação incestuosa com sua mãe Jocasta e os conflitos entre seus filhos formaram um farto material para a tragédia.

---

*imagens, idéias e valores* presentes em um discurso estão relacionadas a sua capacidade de renovação discursiva. JODELET, Denise, Representações Sociais; um Domínio em Expansão. *In*: JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 27-28.

[234] HUXLEY, G. L., *Greek Epic Poetry*. Londres: Faber, 1969, p. 39-50.

[235] HOMERO, *Ilíada* 4.376; 10.286-288.

[236] *Epígonos:* fr. I Allen.

[237] *Tebaida:* frs. IV, V e VII Allen.

Em primeiro lugar, é fundamental clarificar que, quando se menciona a cidade de Tebas na tragédia ática, trata-se não da cidade historicamente discernível no tempo de encenação, conhecida de muitos espectadores por estar a pouco mais de 80 km de Atenas. A cidade não é apresentada, mas é representada, e em tais representações, é uma cidade mítica, mas também ideológica – posto ser construída a partir da realidade social da Tebas do século V a.C. A construção cênico-dramática que se faz no teatro ateniense por ocasião dos festivais dramáticos é simbólica. O que se leva ao palco do teatro de Dioniso, porém, ainda que simbólico, tange e tem por referente o que está em curso na cidade: conflitos, valores e ideias.[238]

Segundo Froma Zeitlin, o que se observa nas peças que tem Tebas como lugar de desenvolvimento da trama trágica é que a visão que se tem da cidade é geralmente negativa. Se Atenas geralmente aparece como lugar de acolhimento, de defesa da justiça e de isonomia, Tebas é uma inversão de tal perspectiva. Dentre os espaços míticos relacionados aos ciclos épicos dos quais os tragediógrafos extraíam suas histórias, Tebas é o espaço trágico do conflito.[239]

Tebas é a *pólis* que conforma a história de Édipo, figura em torno da qual gira o ciclo mítico mais aproveitado na tragédia ática. Mas, por outro lado, o mito tem mais amplitude: a *pólis*, desde a fundação por Cadmo, é uma rica fonte de material simbólico-representacional, a partir do qual tragediógrafos constroem suas narrativas, ora se concentrando nos aspectos de sabedoria mítica que apontam para um valor cívico,[240] ora indicando por meio de um exemplo arquetípico extraído do ciclo épico tebano algo em curso em seu tempo.

---

[238] Segundo Charaudeau, em complemento às ideias de Jodelet, as representações sociais se configuram em discursos que expressam os conhecimentos, as crenças e os valores que os indivíduos se dotam para julgar a realidade, sendo indispensável à construção das identidades coletivas. Ver: CHARAUDEAU, P. & MAINGUENAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 433.

[239] ZEITLIN, F., Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. In: EUBEN, P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley, Los Angeles, New York, 1986, p. 101-141.

Os mitos relacionados a Tebas mostram-na uma *pólis* centrada em si mesma. O que é externo, estrangeiro, é geralmente rejeitado em Tebas, mesmo que tenha direitos na *pólis*. Tal ideia mítica fundamental engendra as narrativas tebanas: Dioniso é rejeitado pela *pólis*; Polinices também o é.

A construção do mito também se dá pela ruptura com o padrão narrativo, que corresponde à quebra de um componente simbólico que modifica toda a trama.[241] Édipo, por exemplo, é um elemento externo que

---

[240] Todos esses fatores revelam que, distante da ideia de mera abstração ou fábula, o mito é uma "forma de compreensão" (PORTOCARRERO, M. L., Paul Ricoeur. A linguagem simbólica do mito e as metáforas da práxis. In: LEÃO, D.; FIALHO, M.C.; SILVA, M. F. (coord.), *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: Ariadne, 2005, p. 41), útil para a verificação da existência de uma sabedoria prática e para a sua aquisição – ou, ao menos, mais útil para ambos que o Cogito cartesiano. O valor cívico presente no trágico não é cartesiano, mas mítico, sendo necessária a utilização de presentes no mito para perscrutar os seus sentidos.

[241] Tais padrões narrativos são descontinuados por meio de marcadores temporais, verbos, encadeamentos narrativos e subestruturas, articuladores que servem para construir uma narrativa coerente, mas que são utilizados para chamar a atenção às mudanças na narrativa com o propósito de fomentar uma recepção própria no ouvinte/espectador/leitor. Ver: TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 212-218; 233-235.

é recebido na *pólis*. Mas a inclusão de Édipo é acompanhada do incesto e da autodestruição da casa real tebana. Sendo assim, Tebas torna-se o símbolo das demandas intestinas, da desmedida e da ruína, um lugar simbólico marcado pela inexistência de redenção. Tebas é, no ciclo épico e, posteriormente, nos dramas trágicos, um lugar em que permanecem os sobreviventes, não os descendentes, um lugar marcado pela guerra, pelo conflito entre parentes.

Entre os conflitos tebanos, os conflitos familiares têm claro destaque, sendo possível inferir neles um padrão narrativo: Agave sobrevive a Penteu, sem ter evitado, porém, que ele matasse o seu único filho. Édipo sobrevive ao ataque de Etéocles e Polinices, que terminam por sucumbir à morte devido à maldição paterna. Creonte sobrevive a Hemon, mas leva o seu filho à morte quando a determina para Antígona – e, neste último caso, a morte que ocorre é de outro filho: Meneceu. O padrão da morte em família perdura. Tebas é a 'anti-*pólis*', o lugar em que se realiza o contrário do que se espera de uma *pólis*. Em vez de preservação, sustento, unidade, Tebas, é uma cidade em que se semeia desesperança, ausência de preservação da prole, ausência de salvação em suas dimensões individuais e coletivas.

Em um período de guerra, em que Tebas está do lado oposto de Atenas no campo de batalha, é significativo que Tebas seja utilizada como uma *pólis* anti-Atenas. Se Atenas é o espaço em que a democracia vigora, Tebas é um espaço de tirania. Se Atenas é uma *pólis* ordenada, caracterizada pela inclusão, Tebas é um espaço devotado ao caos e à exclusão, lugar em que a hospitalidade não é um valor caro aos cidadãos. Daí, o fato de Atenas surgir nos dramas como uma *pólis* de redenção, inclusive para os que saem de Tebas. Orestes, errante, encontra em Atenas a sua absolvição em *Eumênides*. Édipo, errante e despojado dos direitos sobre Tebas, encontra em Colono, Atenas, um campo de pousio, um lugar de acolhimento para permanecer até a morte. Medeia, após seu crime, é conduzida até Atenas, onde encontra acolhida. Atenas também é a *pólis* que acolhe as súplices, que acolhe as mães e os filhos que suplicam os corpos dos heróis que tombaram em Tebas na tragédia *Suplicantes*. O paradigma estabelecido, paradigma engendrado no mito, mas retomado no período da Guerra do Peloponeso, é colocar Atenas como uma *pólis* da salvação, uma cidade de refúgio, em oposição a Tebas, lugar em que grassa a tirania e as guerras até ao último nível: até entre os parentes mais próximos. Tal configuração mítica é apropriada para a propaganda política-ideológica movida por tragediógrafos no período da Guerra do Peloponeso.

Este capítulo apresentou, em seguimento à discussão teórica a respeito dos conceitos fundamentais utilizados neste trabalho, uma série de particularidades relacionadas à guerra na Grécia Antiga, na literatura em geral e na tragédia de Eurípides em particular. Para tanto, foi realizada uma abordagem que, após a discussão do lugar da guerra na mentalidade grega a partir de estratos significativos da documentação disponível extraída dos *corpora* literários, procurou se concentrar em Eurípides e no seu drama. A começar pelas generalidades do drama euripidiano, passando pelo reconhecimento da utilização dos ciclos épicos troiano e tebano pelo autor, vislumbrou-se um primeiro exercício de reconhecimento das representações da guerra através da dicção que remontava ao mito. No capítulo que segue, procurar-se-á tratar diretamente das representações da Guerra do Peloponeso em dramas específicos de Eurípides, *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*. Cabe ainda mencionar que o tratamento teórico relacionado ao mito, à estrutura narrativa e ao discurso, subjacente à discussão deste capítulo, é explicitada no capítulo a seguir, visto que as narrativas são, a partir de agora, mencionadas com maior detalhamento.

# III

# Relações entre a Guerra do Peloponeso e os Temas Bélicos das Tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*

Faz-se neste capítulo a aplicação dos conceitos já formulados e mencionados no primeiro capítulo, e a aplicação dos pressupostos relacionados à natureza geral e particular da documentação mencionados no segundo capítulo, às peças *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*. A começar da relação direta entre as tragédias euripidianas e a Guerra do Peloponeso, passando pelas imagens e representações desta Guerra naquelas, especialmente na documentação textual escolhida, observa-se aqui as possibilidades e os limites da abordagem pretendida. As diferenças entre as tragédias escolhidas, os momentos distintos de encenação das mesmas e a multiplicidade de mitos narrados proporcionam uma visão abrangente do tratamento representacional da guerra por Eurípides. Por outro lado, a filiação literário-dramática das peças, a autoria comum e o substrato mítico, contrapostos às profundas diferenças entre as tragédias, deixam em evidência as particularidades das tragédias – e é tal a razão pela qual se escolheu o tratamento dos dramas em separado. Mais do que os temas trágicos vinculados à Guerra do Peloponeso, o que se deseja alcançar neste capítulo é perceber a ligação entre a Guerra e a guerra encenada. Tal ligação, imagética, representacional, é indispensável à compreensão das tragédias.

## 3.1. As Tragédias Euripidianas e a Guerra

Os documentos a serem tratados aqui são as tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas* de Eurípides.

Parte-se aqui da premissa de que o contexto que emerge das tragédias está intimamente relacionado ao imaginário grego consoante à guerra no período dos conflitos entre Atenas e Esparta e às representações sobre o conflito que circulam na *agorá*, no porto e no teatro. O drama euripidiano no período da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) é destacado na aqui por proporcionar significativo material, através do qual é possível observar a guerra e principalmente as suas implicações como temas fundamentais na encenação das peças. Tal se dá pelos códigos culturais comuns, imbuídos de relevância cívica e religiosa, existentes entre poeta, encenador, coreutas, juízes, espectadores; entre os cidadãos atenienses e os estrangeiros que compareciam ao teatro no período das festividades.[242]

Mais especificamente, é estreita a relação entre as questões relacionadas à guerra e a maior parte das dezoito peças disponíveis do drama euripidiano. Eis as peças de Eurípides que podem ser consideradas como pertencentes a esse período, podendo também ser datadas com maior exatidão: *Medeia* (431 a.C.); *Hipólito* (428 a.C.); Hécuba (424 a.C.); Suplicantes (entre 424 e 420 a.C.); *Troianas* (415 a.C.); *Helena* (412 a.C.); *Orestes* (408 a.C.); *Bacantes* (405 a.C.); e *Ifigênia em Áulis* (405 a.C.).[243]

Das peças supracitadas, *Troianas* é a que trata diretamente do contexto da guerra para vencedores e vencidos ao retratar os sofrimentos das mulheres dos troianos derrotados, e dos vencedores aqueus. *Hécuba*, encenada por volta de 424 a.C., aborda um tema semelhante ao da peça *Troianas:* as angústias de Hécuba, rainha que se torna escrava por causa da derrota dos troianos na guerra; *Suplicantes* (424 a 420 a.C.), por sua vez, tem por tema a guerra entre Atenas, governada pelo rei mítico Teseu, e Tebas.

A partir da datação acima proposta, as tragédias *Hécuba* e *Suplicantes* pertencem ao primeiro período da Guerra do Peloponeso, que tem início em 431 a. C. e termina com a chamada Paz de Nícias, em 421 a.C. No segundo período da guerra, iniciado na expedição à Sicília em 415 a. C, Eurípides apresenta ao público a peça *Troianas*. Nessas três peças relacionadas à temática da guerra, é marcante a utilização de personagens femininas geralmente acometidas por desastres pessoais em decorrência do estender-se de conflitos que já não se sabe mais por que começaram. Nisso se dá a grande distinção de Eurípides em relação aos tragediógrafos que o precederam: ele parece ter escolhido histórias menos conhecidas, mitos considerados menores, provenientes de regiões remotas; ou mesmo, ao que parece, Eurípides selecionou partes menos destacadas de mitos mais conhecidos (como é o caso de *Suplicantes*) para ter uma oportunidade de mostrar os personagens fortes em suas mulheres. O propósito motivador de Eurípides é a discussão dos dilemas políticos, morais e éticos. Com exceção de *Reso* e *Ciclope*, suas peças não tratam das histórias que serviram de base para o enredo. Elas, na verdade, usam o mito para discutir acerca do caráter humano das divindades,[244] do heroísmo,[245] do amor humano[246] e da guerra.[247]

---

[242] As representações teatrais eram encenadas nas festas a Dioniso, sendo parte dos muitos festejos cívico-religiosos que mobilizavam Atenas. As festas eram cinco, dentre as quais se destaca aqui as Leneias, que eram realizadas entre os meses de janeiro e fevereiro; e as Dionisíacas Urbanas ou Grandes Dionisíacas, que eram realizadas entre os meses de março e abril. E a importância da tragédia nessas festas estava em constituir-se um espaço de interação social, de debate e de entretenimento. Ver: SOMMERSTEIN, A., *Greek Drama and Dramatists.* New York: Routledge, 2002, p. 6-7.

[243] A datação adotada é proposta por MCLEISH, K., *A Guide to Greek Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 2003, p. 106. O autor parte de evidências internas e externas. As internas estão relacionadas à mudança no metro nas tragédias posteriores de Eurípides: observa-se que o autor vai deixando de utilizar o trímetro iâmbico. Em relação às evidências externas, as principais são *scholia* e as referências à premiação de Eurípides nos concursos trágicos, bem como a obra *SUDA*.

Em *Hécuba*, o que se apresenta é uma peça sobre o tema da guerra e de seus desdobramentos, com menções de conflitos relacionados aos problemas da *pólis*. Tais conflitos foram denunciados no drama euripidiano mediante o recurso à encenação da situação das mulheres escravizadas devido aos males decorrentes dos conflitos, os quais perduram após o seu término, tanto para vencidos, quanto para vencedores. O mesmo ocorre em *Troianas*. Em *Suplicantes*, o que está em questão é o direito de sepultar os filhos/maridos mortos na guerra. Em todas essas peças, o patético entranha-se com as questões políticas, formando um conjunto que exprime o objetivo do poeta: revelar que a desmedida é despertada devido à ausência de reflexão quanto às consequências dos atos cometidos em uma situação de

---

[244] *Bacantes, Héracles, Íon* e *Medeia*.

[245] *Helena, Os Filhos de Héracles, Medeia* e *Suplicantes*.

[246] *Alceste, Electra, Helena, Os Filhos de Héracles*, Hipólito e *As Fenícias*.

[247] *Hécuba, Fenícias, Suplicantes e Troianas*.

conflito entre gregos.[248] Ou seja: Eurípides, ao encenar *Hécuba, Suplicantes* e *Troianas*, apresenta ao público de Atenas ideias, valores e representações relacionadas ao conflito entre atenienses e espartanos – a Guerra do Peloponeso (segunda metade do século V a.C.).

O teatro para o poeta trágico Eurípides representa um *tópos* privilegiado para explicitar a atuação de mulheres em momentos de crise, conflitos e de sofrimentos na *pólis*, bem como um espaço onde aflora a alteridade (o 'outro'). E além dos aspectos relacionados ao contexto mais próximo, urge destacar também que é evidente que os códigos culturais estão presentes nas caracterizações, no vestuário, no gestual, na composição das máscaras, na língua e na linguagem adotada na tragédia grega que encarna tal alteridade – mas também é preciso ressaltar que tais códigos também permeiam os temas, os motivos, os discursos, os *agônes* e outros elementos que configuram o drama trágico. As tragédias também são, em maior ou menor grau, mas principalmente, produções artísticas,[249] cujas particularidades refletem uma dinâmica interna e outros condicionamentos relacionados ao autor e aos próprios modos, formas e critérios temáticos do gênero, ao mesmo tempo em que tais dramas contêm particularidades que as caracterizam como obras de autores distintos.

---

[248] Em *Andrômaca*, por exemplo, cita-se a dor causada pela guerra até para os vencedores (vv. 650 ss).

[249] Usa-se 'arte' aquí no sentido grego de *téchnē*: uma arte manual, um ofício, uma habilidade, uma técnica e até mesmo uma profissão. Consultar o verbete referente ao vocábulo τέχνη em: BAILLY, Anatole., *Le Grand Bailly*: dictionnaire grec-français. Paris: Hachette, 2000.

Os critérios temáticos empregados em sua feitura e *performance* também não são aleatórios, tornando mais difícil ainda a tarefa de articular em um mesmo texto trágico as referências ao contexto – o qual permite a apropriação do texto trágico pelo pesquisador para que tal sirva de documentação textual, que informa indiretamente a respeito da Atenas do V século a.C. O mesmo se diz a respeito do caráter artístico do drama grego, o qual se torna preponderante quando o texto trágico é observado a partir de sua natureza composicional e são inferidos nesta os aspectos de sua *performance* – ou seja, são aferidos os aspectos relacionados à possibilidade de se destacar de forma suficientemente criteriosa os materiais de filiações diversas, os quais estão imbricados no texto trágico. É este problema o ponto de investigação que motiva o trabalho a ser apresentado em seguida: indicar, por meio de passos de textos dramáticos, aspectos destacáveis próprios da cultura e da sociedade ateniense.

## 3.2. As Imagens e Representações da Guerra na Tragédia Hécuba

A tragédia *Hécuba* é a sexta tragédia de Eurípides, encenada por volta de 424 a.C. Na peça, Hécuba, a rainha viúva, perde a filha Polixena, sacrificada em honra do fantasma de Aquiles; e, em seguida, descobre o cadáver de seu último filho sobrevivente, Polidoro, que fôra assassinado pelo rei trácio Polimestor por causa do ouro que ele trouxera consigo. Hécuba obtém permissão de Agamêmnon para se vingar – ela atrai Polimestor e os seus dois filhos até uma caverna e mata, com a ajuda de escravas, as crianças, cegando Polimestor em seguida.

O caráter patético da tragédia *Hécuba* leva às discussões das questões cruciais em situações-limite da vida. Tais situações, segundo Ricoeur, são a respeito do ser e, por extensão, das questões humanas, questões que passam necessariamente por "compreender melhor o homem e o vínculo entre o ser do homem e o ser de todos os entes".[250] Portanto, segundo Ricoeur, interpretar a realidade existencial é um ato necessário à convivência coletiva. Porém, tal convivência já se dá em nível prático, e as relações e correlações entre os entes são reassumidos pelos seres humanos no trabalho, na arte e na narrativa. Sendo assim, a interpretação de tais narrativas, através do que Ricoeur denomina "distanciamento fundamental",[251] permite explicar e acessar soluções para os dilemas e demandas da trajetória vivencial. Portanto, a memória do ser humano relacionada às representações, idealidades e normas utilizadas para o movimento em um mundo ao mesmo tempo dado e interpretado, deixa seu registro experiencial na narrativa, que deve ser devidamente explicada e compreendida para então servir ao propósito de pensar não apenas o ser, mas as relações entre seres. Logo, o enfoque está na apropriação das narrativas e explicação das mesmas, já que "explicar mais é compreender melhor".[252]

---

[250] RICOEUR, P., *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 2, *La symbolique du mal*. Paris: Aubier, 1960, p. 330.

[251] RICOEUR, P., *Du texte à l'action*, Paris: Seuil, 1986, p. 110.

[252] "Expliquer plus, c'est comprendre mieux", RICOEUR, P., *Du texte à l'action*, Paris: Seuil, 1986, p. 22.

Urge verificar, no caso da análise da tragédia em questão, *Hécuba*, que Eurípides se apropria, em um dado período, de narrativas míticas, e as modifica para adaptá-las ao contexto da enunciação, o que gerará a opacidade que, no pensamento de Ricoeur, longe de ocultar os códigos culturais, torna possível a sua produção:

> Parece certo que a não-transparência dos nossos códigos culturais são uma condição da produção de mensagens sociais (...)[253]

Mesmo que o drama euripidiano seja alusivo a um mundo ficcional – e de fato o é -, está imbricado nesse drama mensagens e dinâmicas performativas. O texto trágico de *Hécuba* coloca em operação o que Ricoeur chama de "laboratório de formas",[254] uma vez que provoca no teatro, um lugar de aparente passividade, "ideias novas, valores novos, maneiras novas de ser no mundo".[255]

A questão de partida do texto da *Hécuba* de Eurípides é o conflito. A peça apresenta o conflito de Polidoro com Polimestor, seu hospedeiro; de Aquiles com os guerreiros aqueus; de Hécuba com Ulisses; de Hécuba com Agamêmnon; e, por fim, de Hécuba com Polimestor. Isso é tratado por Paul Ricoeur, que chama tal recurso narrativo de "desproporção", sendo "o conflito a constituição mais originária do homem", de onde se traduz a dualidade, ou melhor, a "desproporção" interna – aquela de um ser se faz de uma vez por todas "maior e menor que si mesmo".[256] Tal desproporção é que permite surgir na tragédia o tema da justiça, entendida num sentido semelhante ao de Ricoeur: vista como virtude válida, cumpre o papel de orientar a ação humana em direção a um cumprimento, uma perfeição, na qual a noção popular de bondade dá uma ideia bem próxima. Ou, nas palavras de Hécuba, a protagonista da peça, é aquilo que submete até as divindades, pois é fundamentado no que é o certo a se fazer, conformando e igualando servos, senhores e deuses.[257]

Eurípides faz do seu drama uma construção em torno de discursos a respeito do que é justo e das rupturas da justiça, tornando seu texto um testemunho de densidade metafórica, onde tudo o que se diz "[...] libera o poder de certas ficções de redescrever a realidade [...]",[258] ao mesmo tempo em que foca no problema do

---

[253] RICOEUR, P., *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 1, *L'homme faillible*. Paris: Aubier, 1960, p. 309.

[254] "O mundo da ficção é um laboratório de formas nas quais nossas tentativas de configurações possíveis da ação para por à prova a consistência e a plausibilidade", RICOEUR, P., *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 1, *L'homme faillible*. Paris: Aubier, 1960, p. 17.

[255] RICOEUR, P., *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 1, *L'homme faillible*. Paris: Aubier, 1960, p. 220.

[256] "Le conflit tient à la constitution la plus originaire de l'homme dont il traduit la dualité ou, mieux, la disproportion interne - celle d'un être à la fois plus grand et plus petit que lui-même" RICOEUR, P., *Histoire et Vérité*. Paris: Seuil, 1955, p. 22, 148.

[257] ἡμεῖς μὲν οὖν δοῦλοί τε κἀσθενεῖς ἴσως:
ἀλλ᾽ οἱ θεοὶ σθένουσι χὡ κείνων κρατῶν
Νόμος: νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγούμεθα
καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι᾽ ὡρισμένοι:
Nós, em efeito, os escravos, somos igualmente débeis;
Os próprios deuses têm o poder, mas a
Lei os governa: pois pela lei consideramos aos deuses
e vivemos, e as coisas injustas e as justiças definimos.
EURÍPIDES, *Hécuba*, 798-801.

[258] "[ ] la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir de certaines fictions de redécrire la réalité [ ]" p. 11.

'mal', inerente aos assassínios envolvendo motivos torpes que permeiam toda a peça. Assim sendo, é o 'mal' o assunto articulador fundamental, que exige uma reflexão mais apropriada do que seja preciso mudar mediante o recurso ao mito – pois é ao mito que Eurípides recorre para romper com ele e com o 'mal' inerente ao lugar de exposição. A mola trágica apenas se tensiona quando se observa que, consciente e inconscientemente, o 'mal' é o lugar de nascimento do problema hermenêutico. Porém, a dicção do prólogo estabelece a premissa, sem justificativas (desnecessárias, já que tal é um dado de consenso ali, no ambiente de enunciação), de que a guerra é irradiadora do mal, das inversões que desconstroem a ordem. E tais se dão nos quatro campos temáticos do poema: a ruptura da *xenía*, a ausência de sepultamento, o assassinato em favor da honra do guerreiro e a escravização da velha que outrora era rainha.

Hécuba, como já foi dito acima, é de origem homérica e rainha de Tróia. Ela é descrita na *Ilíada* como uma mulher nativa da Frígia, região situada na Ásia Ocidental. Juntamente com Andrômaca e Helena, ela é a mais importante mulher troiana citada na obra de Homero. Na *Ilíada*, ela é caracterizada como filha de Dimas.[259] A esposa de Príamo, rei de Tróia, é caracterizada como uma mulher sofredora, cujos sofrimentos se deram em especial por conta da morte de seus filhos homens e morte ou escravização das suas filhas mulheres. Mãe de dezenove filhos segundo a tradição de Homero (*Ilíada* 24.496), a Hécuba de Eurípides é trácia, está na Trácia e a sua situação é de escravidão.

---

[259] HOMERO, *Ilíada* 16.718; ver também VIRGÍLIO, *Eneida* 7.320; OVÍDIO, *Metamorfoses* 13.404-569.

Hécuba, no prólogo propriamente dito da peça que leva o seu nome, não dirige seu discurso nem à plateia (como no primeiro monólogo), nem a Polidoro (que já não está em cena), mas às troianas (Τρῳάδες, vocativo citado no verso 61), que ainda não estão em cena, uma vez que o párodo tem início apenas no verso 98. Em seu monólogo, Hécuba retoma a antítese que finaliza a fala de Polidoro, exceto na menção da relação entre Hécuba e as conservas: outrora vossa rainha / agora, escrava igual a vós (ὁμόδουλος).

De forma contrastante, a narrativa transita da contemplação por parte de um ser sobrenatural, para o sofrimento terreno pelo qual passa a protagonista. Também revelam dois níveis de petição: às conservas e aos deuses.

No primeiro nível peticional, há abundância de verbos no imperativo em sequência (λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου) no verso 62, o qual reforça o *status* de urgência dos rogos da protagonista. No segundo nível, tais rogos são súplicas dirigidas aos deuses utilizando o vocativo (ὦ στεροπὰ Διός, ὦ σκοτία νύξ [ó trovão de Zeus, ó Noite escura] – verso 68; ὦ ποτνία χθών [ó Terra sagrada] – verso 70; ὦ χθόνιοι θεοί [ó deuses ctônicos] – verso 77).[260]

A segunda cena transita em dois níveis: a menção ao sofrimento da velha Hécuba, vítima de guerra, na linha de frente do coro de Troianas, sendo a mais velha entre elas. Devota às divindades não-convencionais e ela mesma não-convencional, Hécuba precisa de auxílio para transitar, para sair da tenda, para lidar com as angústias dos sofrimentos do porvir, presentes no prólogo por causa dos sonhos premonitórios anunciados pela personagem. A antiga temática do velho caído entre jovens no campo de batalha fica para trás: diante dos olhos dos espectadores está a inversão decorrente da guerra. A senhora tirânica vira escrava e, depois de escrava, se torna vítima de violências que não cessam.

---

[260] Tais níveis discursivos são próprios da tragédia de Eurípides, mas estão diretamente relacionados à cenografia que as noções de Maingueneau, descritas no primeiro capítulo, elucidam.

As duas cenas do prólogo mostram, em nível estrutural, que os temas do sacrifício de Polixena, do encontro do corpo de Polidoro e da condição servil de Hécuba perpassam todo o prólogo, em uma estrutura A-B-C-C'-B'-A', sendo A o sacrifício de Polixena, B o encontro do corpo de Polidoro e C a condição servil de Hécuba. A, B e C fazem parte da primeira cena. C', B' e A' fazem parte da segunda cena.[261] O sacrifício de Polixena desencadeará o tema da voluntariedade para o sacrifício, assunto recorrente do drama de Eurípides. A descoberta do corpo de Polidoro e da traição de Polimestor desencadeará a vingança de Hécuba, assunto também frequente em Eurípides. Por fim, a oposição entre a Hécuba-rainha e a Hécuba-escrava adiciona ao enredo 'tragicidade' tal que, vinculada ao tema das consequências da guerra, permite o tensionar da mola trágica, que perdura por toda a peça até o seu desenlace.

Em relação às coordenadas que servem de referência à enunciação, o esquema binário relaciona Troia e Trácia, pai morto e mãe viva, vitória e derrota, hóspede e inimigo, fantasma e corpo, fuga do filho *versus* ansiedade pelo aparecimento do filho, fantasma e corpo, naus móveis e navegadores imóveis, morto e vítima prestes a morrer, esperança e desilusão e, principalmente, rainha e escrava. Tal cenografia[262] está vinculada às relações temporais triádicas (passado, presente e futuro), espaciais tríadicas (Troia, Trácia e Grécia) e entre cenários enunciativos preexistentes e Eurípides, conhecidos do público (sacrifício voluntário, vingança e sofrimentos da guerra).

A peça *Hécuba*, portanto, ao tratar dos casos de violação – da hospitalidade, do direito à vida, da condição mínima até mesmo para os escravos – está tratando do 'mal', daquilo que, nas palavras de Ricoeur, "é o que é e não o que deveria ser, contudo nós não poderíamos dizer porque é".[263] Então, o sofrimento de *Hécuba*, protagonista, o suplício de seus filhos e a sua condição vexatória, destituída de marido, filhos homens e filhas mulheres casadas aguça na plateia o senso de justiça. O fato de a tragédia ter sido encenada em um período de conflito bélico, em que os excessos foram constantemente cometidos contra aquilo que se imaginava razoável, manifesta que:

> (...) o senso de injustiça não é nada mais que somente mais pungente, mais perspicaz que o senso da justiça, porque a justiça é mais frequente que a falha e a injustiça que reina, e os homens tem uma visão mais clara que

---

[261] O esquema quiástico é recorrente na construção de discursos na Antiguidade. Porém, as transições entre as partes da narrativa são o enfoque da pesquisa de Todorov que serve de base a esta pesquisa.

[262] Tal conceito é utilizado aqui no sentido proposto por Maingueneau. Para ver o que é cenografia, consultar a nota 56.

[263] "Le mal, c'est ce qui est et ne devrait pas être, mais dont nous ne pouvons pas dire pourquoi cela est", RICOEUR, P., Le scandale du mal. *Esprit*, n. 140-141, 1988, p. 62.

> deficiente sobre as relações humanas que da maneira correta de organizar.[264]

O que se observa no prólogo de *Hécuba* é que, diante dos olhos dos espectadores, ocorre uma radical inversão[265] – e nisto há o trágico. Inversão do corpo vivo de Polidoro em corpo morto e espectro. Inversão do senhorio de Hécuba em escravidão. Todas as inversões indissoluvelmente jungidas à ideia da guerra. Em tais inversões, lidas de forma também inversa, uma nova perspectiva do texto eclode: a dos espectadores, sendo eles também autores, pois são participantes da guerra e do teatro. E eles mesmos, vítimas e vilões, espectadores e atores sociais, entendem o prólogo de *Hécuba* porque se entendem, com ou sem máscaras.

Como já foi acima destacado, a tragédia *Hécuba* de Eurípides apresenta em seu enredo a morte de dois filhos da protagonista que dá nome à peça, filhos cujos nomes são Polidoro e Polixena. Relacionado a tais mortes, há nessa tragédia um conjunto de valores contido no jogo de relações entre as várias personagens, que explica e explicita as motivações e os sentidos trágicos do assassinato do hóspede Polidoro e do sacrifício da escrava Polixena. Portanto, observando as referências à

---

[264] RICOEUR, P., *Lectures* 1, *Autour du politique*. Paris: Seuil, 1991, p. 177.

[265] Todorov afirma que as ações elementares de uma narrativa podem ser hierarquizadas. Tal ato analítico demonstra que as novas relações entre elas não são explicadas somente pela idéia de causa-consequência. A inversão é o ato na construção da narrativa que, tendo por pressuposto um primeiro elemento, consiste da mudança de tal para um estado de desequilíbrio, que é contornado com o retorno eventual e/ou comum, na narrativa, de retorno ao estado de equilíbrio.

quebra da hospitalidade na tragédia *Hécuba* de Eurípides, há um intrincado conjunto de valores que influem no drama que está diretamente relacionado ao tensionar da mola trágica que concede vigor e relevância ao discurso dramático dessa peça.

A análise do drama euripidiano em geral, e da tragédia *Hécuba* em particular, exige, antes de prosseguir, o destaque da conformação peculiar do drama euripidiano em relação às tragédias dos seus contemporâneos. Sem ser ainda uma tragédia 'psicológica',[266] a sua produção centra-se, sem sombra de dúvida, em torno do homem comum, fazendo-o com uma naturalidade e realismo não-explorados pelos seus adversários mais distintos, em especial Ésquilo e Sófocles.

Em Eurípides, as personagens, novas e contrastantes, tendem a multiplicar-se em número, de forma a exemplificarem tensões e sentimentos dentro de uma ação que, através delas, ganha ritmo e complexidade. Com Eurípides, a proporção que as relaciona com a intervenção do coro 're-equaciona-se', numa clara valorização do movimento e da ação, quedadas sobre a reflexão universal e filosófica de que o coro, por tradição, era o agente. Por isso é legítima a questão que Aristófanes coloca entre os dois opositores no *agôn* de *Rãs* (1008-1055), sobre o objetivo final que move a criação dos poetas Ésquilo e Eurípides.

Ésquilo, na peça de Aristófanes, não hesita em situar-se na linha tradicional da literatura grega, o didatismo. A sua produção obedeceu ao desejo de educar os cidadãos, de elevá-los a padrões de excelência baseados na lucidez de espírito e na valentia. Esses são objetivos que Eurípides não pôde reivindicar como seus - ao menos não sem críticas.

---

[266] Sobre o caráter psicológico do drama euripidiano e a crítica a tal ideia, ver: LESKY, A., *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Editorial Gredos, 1989, p. 395.

Atento ao mundo do seu tempo, o que está evidente nos conteúdos em que assentou a sua produção, Eurípides conhecia os métodos e os princípios intelectuais da vanguarda de Atenas. Ele foi contemporâneo dos nomes de referência do movimento sofístico, que respondiam aos desafios com a novidade e teorização dos saberes, procurando, a seu modo, suprimir as carências mais profundas de uma sociedade democrática, na participação ativa de cada um dos seus membros nas decisões sobre guerra e paz. Eurípides, através de seu teatro, converteu-se em um sofista em cena, manifestando em seus textos dramáticos o interesse em discutir as polêmicas em voga no momento. No caso de Hécuba, encenada em aproximadamente 424, as polêmicas eram: a importância relativa da guerra e da glória que ela conferia, por ocasião da Guerra do Peloponeso; o sentido de uma nova hierarquia social; o confronto tempestuoso entre *nómos* e *phýsis, a* convenção social e impulsos naturais numa sociedade que privilegiava o coletivo em detrimento do individual; *philía* e *díke,* solidariedade e justiça, como novos fatores de proteção social, num mundo que punha em dúvida a atuação dos deuses ou de forças superiores; a aparência e a realidade como desafios à posição do homem em cada momento concreto; e a questão dos limites da clarividência do saber humano.[267]

---

[267] Há representações em circulação em Atenas no período da guerra, como demonstram as peças de Eurípides e Aristófanes. Tais representações evidenciam ainda mais a adequação da teoria de Jodelet.

É possível observar, na tragédia *Hécuba*, o exemplo extremo da prática euripidiana de usar de um expediente dramático para, com recurso a uma estratégia do agrado geral, aprofundar as sutilezas das questões que sustentam a problemática da peça e, ao mesmo tempo, são questões contemporâneas. No párodo de *Hécuba,* Eurípides põe em foco o sofrimento dos vencidos e desperta piedade em relação a eles. A guerra não é tratada, propriamente, como problema moral. Hécuba é a verdadeira heroína, o símbolo da desolação dos vencidos. Desde o início ela pergunta que grito, que gemido ela deve fazer ouvir por causa de sua desgraça (v. 154 *et seq*.). No entanto, a peça não trata unicamente dos sofrimentos dos vencidos, pois os vencedores também são atingidos pelos malefícios da guerra (v. 650 et seq.).

Em *Hécuba*, como em *Andrômaca,* o poeta se preocupa insistentemente — em particular nas partes corais — com as 'causas' da guerra e a responsabilidade daqueles que a provocaram. O coro procura a 'origem' das desgraças e examina as responsabilidades, dividindo-as entre os protagonistas humanos, Hécuba, Odisseu, Agamêmnon, os filhos de Teseu. O que leva à guerra e, depois desta, à violência do pós-guerra, são faltas humanas, não as querelas de deuses; como ocorre na narrativa mais tradicional.

No caso da tragédia *Hécuba*, em seu prólogo e párodo, os fatos trágicos narrados, e que motivam as ações dramáticas são dois: o assassinato de Polidoro, filho de Hécuba; e a decisão da assembleia plena dos aqueus de sacrificar Polixena. Em comum às mortes, o fato de ambos serem jovens, serem mortos no pós-guerra e serem filhos da protagonista. Porém, mais do que isto, ambos são mortos por diferentes rupturas ao princípio da hospitalidade. Polidoro foi morto por seu hospedeiro Polimestor à traição. Polixena, morta por decisão dos aqueus reunidos em uma assembleia para decidir o presente a ser dado ao fantasma de Aquiles, é sacrificada independente das petições de Hécuba como suplicante, feitas a Odisseu. Ambas as mortes são descritas e analisadas no prólogo e párodo, que apresentam os índices dos significados das mesmas.[268]

O párodo tem por tema a aparição do guerreiro morto Aquiles, que solicita um presente, um *géras*, dos guerreiros aqueus. A compreensão de que tal seria a morte de Polixena é inferência aqueia, que motiva a assembleia narrada pela escrava que assume, com o coro, a dicção trágica. A escrava se faz "arauto de sofrimentos", e informa a protagonista Hécuba das decisões da assembleia aqueia: "foi decretado tornar sua filha (Polixena) uma vítima sacrificial para Aquiles" (versos 107-108).[269]

Neste texto, a expressão grega "ἐν... πλήρει ξυνόδῳ" [*en plḗrei synódōi*] apresenta um dativo de tempo, índice da duração do processo de discussão. O termo *sýnodos* não equivale diretamente nem à *ekklesía*, assembleia popular; nem à *boulé*, onde quatrocentos estabeleciam os temas a serem submetidos à assembleia. Porém, a reunião e seu formato, bem como os embates e as discussões na mesma, e a referência a Odisseu como o δημοχαριστὴς[270] implica na presença do *dêmos* na reunião – um encontro típico das *ekklesíai.*

---

[268] O índice de significado discursivo está relacionado, como vimos na teoria de Maingueneau, com a cenografia, com a topografia, com os elementos que, encadeados em um discurso, apontam para um quadro significativo.

[269] "λέγεται δόξαι σὴν παῖδ᾽ Ἀχιλεῖ σφάγιον θέσθαι"

[270] Significa: o que agrada o povo.

Aqui, Eurípides simplesmente coloca sob uma temática mítica o seu contexto e situação, já que as decisões referentes à guerra e à paz em seu tempo e contexto eram tomadas em assembleias plenas, realizadas na *pólis* de Atenas e cujas decisões repercutiam em todas as cidades da Simaquia Ateniense. A decisão da assembleia é expressa por um enunciado técnico, "λέγεται δόξαι... θέσθαι" [*légetai dóxai... thésthai*] "foi dito que foi decretado colocar", que diz respeito, no contexto literário, à decisão pelo sacrifício de Polixena.[271] O infinitivo *dóxai, proveniente de dokéo,* é utilizado nas fórmulas encontradas em inscrições atenienses que apresentam as decisões em assembleias. A própria expressão é utilizada em Tucídides VI 9.14 para fazer menção a uma decisão tomada na assembleia: a expedição à Sicília. O mesmo ocorre em Platão, Górgias, 494b, Tucídides 7.68; Xenofonte, *Memorabilia*, 1.2.30; Dinarco, 1.11. Em todos estes contextos, a expressão diz respeito a uma decisão tomada em assembleia. Portanto, observa-se o uso de uma expressão de natureza política para fazer alusão à decisão de sacrificar uma jovem – um misto de ato bárbaro (o sacrifício humano) e ato democrático, grego e ateniense, que decide, por meio do embate democrático, os destinos da *pólis.* Vê-se, ainda, o fomentar, mediante a produção e reprodução simbólica a partir do mito, de uma tomada de posição pelos espectadores diante das decisões tomadas pela assembleia postas em cena representacionalmente.[272]

---

[271] No caso do contexto, não se distinguirá aqui duas partes em um 'espaço discursivo' – a narrativa de um lado, e as relações entre ela e o seu contexto. O que se assume aqui é a ideia de que a interdiscursividade presente nas narrativas tornam os diferentes elementos partes de um todo, o discurso. Ver: MAINGUENEAU, D., Novas tendências em Análise do Discurso. 3ª ed. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes/Editora da UNICAMP, 1997. Primeira Edição: 1987, p. 120.

Vê-se, em seguida, um paralelo entre a condição de Polidoro e a da assembleia que decide a morte de Polixena. Polidoro, no prólogo, descreve a si mesmo, no interregno da sua morte e aparição, como um corpo levado de um lado para outro pela onda do mar. Já no párodo, nos versos 116-177, afirma-se que "Uma onda de grande querela chocou-se simultaneamente, / e uma dupla opinião avançava sobre o exército sanguinário dos helenos".[273] A metáfora também se dá em um interregno entre o lançamento da questão a ser discutida e a decisão pela morte de Polixena sobre a tumba de Aquiles. Tal referência semiotiza o mar como lugar simbólico – à beira-mar os aqueus estão parados, à beira-mar o corpo de Polidoro está insepulto, à beira-mar está a sepultura de Aquiles. E a metáfora do choque das ondas do mar explica a condição do corpo de Polidoro e também a decisão bárbara dos aqueus – a decisão de sacrificar um humano em honra a outro, morto, fantasma requerente de honrarias.[274]

O contexto aqui é a democracia ateniense – ideia reforçada pela referência feita nos versos 123-125 aos "dois rebentos de Atenas" que "eram oradores de duplos discursos, mas concordavam em uma única proposição" – no caso, de sacrificar a jovem por causa de um guerreiro morto. Um deslocamento é proposto por Eurípides aqui: ele coloca entre os aqueus os dois filhos de Teseu, o herói mítico de Atenas. Tal recurso torna possível inferir, pelo abismo entre o período de Teseu e os mitos troianos, que Eurípides insere aqui uma alusão aos próprios atenienses. Ambos os filhos de Teseu defendem a mesma ideia de formas diferentes e são chamados de ῥήτορες, nome técnico dos oradores nas assembleias, figuras frequentes também na comédia – por exemplo, Aristófanes, *Acarnenses* 38. A ideia defendida é a morte da virgem escravizada, caso análogo às decisões atenienses, descritas por Tucídides, da morte dos escravos de Mitilene por causa da honra devida aos valorosos homens que morreram nos combates por ocasião da revolta desta *pólis*.

---

[272] No pensamento de Ricoeur, o símbolo é o resultado do mover da linguagem, a qual produz signos que são, ao mesmo tempo, realidade simbolizada, doadora do sentido de intencionalidade primeira no discurso e das sucessivas promoções verbais na apropriação da realidade que se apresenta, sem, contudo, "anular seu mistério". Já o mito, na descrição de Portocarrero a respeito do filósofo francês, é símbolo que "toma a forma narrativa de um drama", sendo passível de ser analisado, além de guia e geratriz constante de uma nova ordem, realização e disposição – ou seja, a metáfora viva e dinâmica. Ver: PORTOCARRERO, M. L., Paul Ricoeur. A linguagem simbólica do mito e as metáforas da práxis. In: LEÃO, D.; FIALHO, M.C.; SILVA, M. F. (coord.), *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: Ariadne, 2005, p. 38-39. Quanto aos símbolos, eles são as matrizes de significados que se dão nas dimensões cósmica, onírica e poética, cujas manifestações se dão em forma de palavras e cuja opacidade manifesta uma dupla intencionalidade/sentido que o torna objeto passível de interpretação. Dessa forma, mito e símbolo estão relacionados, pois este, ao se tornar relato traditivo (mítico), ganha densidade tal que conforma e explica, em sua geratriz de múltiplas realidades originárias, as vicissitudes, as virtudes e as possibilidades humanas. RICOEUR, P., *Finitud y Culpabilidad*, II. *La simbolica del Mal*, Madrid: Taurus, 1982, p. 174, 178.

[273] πολλῆς δ᾽ ἔριδος συνέπαισε κλύδων,
δόξα δ᾽ ἐχώρει δίχ᾽ ἀν᾽ Ἑλλήνων
[στρατὸν αἰχμητήν...

[274] Sobre a metáfora, ver: RICOEUR, P., *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Trad. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin & John Costello. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Observa-se, portanto, que a quebra do direito dos escravos, bem como a quebra da hospitalidade, se dá por várias razões: por cobiçar o ouro, por cobiça o leito de uma escrava, por cobiçar a liderança das tropas, por cobiçar o apoio popular (versos 131-133: "eram, de certa maneira, semelhantes, depois que o astuto / mentiroso de fala doce que agrada o povo, / o Filho de Laerte, persuade o exército").[275] A cobiça segundo Eurípides, barbariza os gregos e os faz romper com a devida hospitalidade e com a defesa do direito da suplicante. Nega-se o direito à vida, direito que mesmo os escravos possuem.[276]

O desfecho da tragédia é a opção da protagonista pela vingança contra o assassino de seu filho Polidoro, que é o interlocutor no prólogo. A condição escrava de Hécuba e a perda de toda e qualquer possibilidade de felicidade culminou na sua vingança extrema, cuja dimensão é de irracionalidade. Mas a reação de Hécuba representa um fenômeno humano recorrente, já que, segundo Ricoeur, também é típico do humano e, portanto, das narrativas, as "situações de estresse, em que a escolha não está mais entre o bem e o mal, mas entre o mal e o pior."[277] A questão central em *Hécuba* é a escolha do mal que se faz

---

[275] ἦσαν ἴσαι πως, πρὶν ὁ ποικιλόφρων
κόπις ἡδυλόγος δημοχαριστὴς
[Λαερτιάδης πείθει στρατιὰν

[276] "A *Xenia* transformava um estrangeiro (e um potencial inimigo) em um amigo e isso foi importante na tragédia." In: RABINOWITZ, N. S., *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 2008, p. 67.

[277] "[ ] situations de détresse, où le choix n'est pas entre le bon et le mauvais, mais entre le mauvais et le pire" RICOEUR, Paul, *Réflexion faite*. Paris: Esprit, 1995, p. 81.

eventualmente o pior, chocando a plateia deste drama que, na verdade, é uma grande metáfora da violência cometida pelos próprios expectadores no âmbito da Guerra do Peloponeso. Hécuba escolhe, em retribuição à morte da sua filha Polixena e de seu filho Polidoro - supliciados por causa de honrarias vis e por causa do dinheiro, respectivamente -, matar os dois filhos de Polimestor e fixar para sempre tal ato em sua memória cegando-o imediatamente após ele ver os seus filhos sendo assassinados. Em uma narrativa que, como foi demonstrado acima, o autor escreve um enredo "destinado a fundar todas as formas de ação e de pensamento pelos quais o homem compreende a si mesmo em seu mundo";[278] é necessário entender que mundo é esse, em que é possível tamanha escalada da violência. Eurípides mostra não só a violência, mas aponta qual é aquela justificável. Porém, entre Eurípides e Ricoeur, um hiato se estabelece: este último, ao contrário daquele, se não é optante da perspectiva mais realista, estabelece um caminho e um alvo para que se busque "opor-se a violência e o dom", que permite formular a "equação final do reconhecimento e da gratidão".[279] Eurípides não apresenta aos espectadores essa alternativa de forma tão clara quanto mostra o fim trágico de suas escolhas equivocadas.

---

[278] "[ ] destiné à fonder toutes les formes d'action et de pensée par lesquelles l'homme se comprend lui-même dans son monde [ ]" RICOEUR, P., *Philosophie de la volonté* 2, *Finitude et culpabilité* 1, *L'homme faillible*. Paris: Aubier, 1960, p. 168-169.

[279] "On peut opposer cependant, aux violences allumées par la lutte pour la reconnaissance, l'exception généreuse du don. Elle permet de formuler l'équation finale de la reconnaissance et de la gratitude." RICOEUR, P., *Parcours de la reconnaissance*. Paris: Seuil, 2004, p. 11.

## 3.3. As Imagens e Representações da Guerra na Tragédia Suplicantes

A tragédia *Suplicantes* de Eurípides trata de uma parte do ciclo épico tebano: a lenda dos sete guerreiros que lutam ao lado de Polinices para recuperar Tebas das mãos do seu irmão, o usurpador Etéocles. Inovações são agregadas ao mito: Teseu, herói mítico de Atenas, aparece como responsável por tomar os corpos dos heróis mortos.[280] Em Eurípides, Elêusis e o Templo de Deméter são os locais em que a ação cênico-dramática se desenvolve.[281]

A tragédia *Suplicantes*, encenada entre 423 e 421, sétima tragédia de Eurípides, é, como se disse acima, ambientada em Elêusis. As parentas dos sete guerreiros que lutaram contra Tebas, juntamente com Adrasto, rei de Argos, que lidera a expedição, imploram a Teseu para ajudar a defender o direito delas de sepultarem os seus mortos. Teseu concorda, derrota os tebanos na batalha e traz os corpos de volta para Elêusis, lugar onde os mortos na guerra são enfim chorados e cremados (uma das viúvas, Euadne, lança-se na pira, sacrificando-se voluntariamente). Atena, *dea ex machina*, prevê que os filhos desses mortos um dia destruirão Tebas, e ordena Adrasto a jurar que fará uma aliança eterna entre Argos e Atenas.

A tragédia de Eurípides também menciona os antecedentes das ações dramáticas. O rei Adrasto parte em expedição a Tebas, acompanhado do exército Argólida, expedição que termina no fracasso e na morte dos heróis que permanecem insepultos. Então, o argumento da tragédia euripidiana mostra os familiares dos heróis mortos recorrendo a Atenas auxílio diante das demandas da religião, desobedecidas por causa do decreto público que ordenava a proibição de sepultar os corpos dos vencidos. Teseu, rei mítico de Atenas, fornece o auxílio necessário para que sejam devolvidos os corpos dos guerreiros mortos aos seus parentes. O ímpeto de Teseu não foi acolhido inicialmente pelo rei de Tebas, mas ele termina por conseguir organizar o ritual fúnebre. A junção entre os antecedentes e o desfecho coloca Teseu, rei mítico ateniense, no âmago da resolução da questão. Tebas, rival de Atenas, por sua vez, é criticada.

*Suplicantes* é encenada em um período de guerra: a Guerra do Peloponeso, entre Atenas e Esparta, com implicações para toda a Grécia, guerra que completara de seis a sete anos na época da encenação. Ainda que a data da tragédia seja alvo de discussão, as datas prováveis oscilam entre 424-423[282] e 417.[283]

---

[280] Segundo FERREIRA, "A versão que associa a cidade de Teseu ao mito, concedendo-lhe relevo decisivo na libertação dos corpos dos Sete Heróis caídos em Tebas, deve ter-se formado, nos seus aspectos essenciais, no século VI, no tempo de Pisístrato e graças à propaganda deste governante". FERREIRA, J. R., Aspectos políticos nas *Suplicantes* de Eurípides. *HUMANITAS* 37, p. 87. A evidência de que a versão em circulação faz menção à presença de Teseu no mito. Tal versão é bem anterior a Eurípides e pode ser lida nos *Eleusínios* de Ésquilo (frags. 267-270).

[281] Tal ponto é muito importante em Eurípides, uma vez que o dramaturgo modifica o mito adaptando-o à realidade da Guerra do Peloponeso, já que a peça foi composta provavelmente em finais de 424. A ação dramática de *Suplicantes,* portanto, se desenvolve a partir de Elêusis, em frente ao templo de Deméter.

[282] ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*. Manchester: Manchester University Press, 1963, p. 53-94; WEBSTER, T. B. L., *The Tragedies of Euripides*, Londres: Methuen, 1967, p. 116-117.

[283] Veja: COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*. Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975, p. 8-14.

Na fase da guerra em que a tragédia foi encenada, Esparta estava em desvantagem por ter perdido as regiões costeiras do Peloponeso e por ter sido derrotada em Pilos. A derrota lacedemônia culminou no isolamento de um contingente espartano na ilha de Esfactéria. A capitulação de Pilos e o perigo de capitulação de importantes figuras lacedemônias em Esfactéria levaram a *pólis* de Esparta a oferecer um tratado de paz aos atenienses.

A reação ateniense em seu momento de prosperidade na guerra e de posse dos guerreiros espartanos não foi dar fim aos combates, mas foi acolher a palavra de Cléon na assembleia e rejeitar qualquer proposta de paz que não correspondesse à rendição plena dos lacedemônios.[284]

Não havia, porém, apenas vantagens e vitórias decisivas no lado ateniense. Os cidadãos de Atenas suportaram uma peste muito grave, que dizimou uma parcela significativa da população apinhada no interior dos muros da *pólis*. O abandono dos campos proposto por Péricles foi obedecido, e as plantações dos cidadãos atenienses estavam sujeitas aos saques e destruições promovidas pelos espartanos.

O momento dos combates era propício para uma intervenção ateniense nos regimes estabelecidos às margens da recém-conquistada Esfactéria e também na Beócia. Neste último caso, a ação se deu por meio do general Hipócrates, que fôra enviado a Délion, *pólis* que ostentava um importante santuário em honra de Apolo. A *pólis*, após a ação de Hipócrates, tornou-se um pólo irradiador dos valores democráticos. A reação das cidades

---

[284] TUCÍDIDES, IV.17.4, 22, 27.

pertencentes à liga beócia foi imediata, causando pesadas baixas no exército ateniense: cerca de mil hoplitas foram mortos, e milhares de soldados de equipamento ligeiro capitularam, enquanto os que conseguiam fugir do ataque retornavam para Atenas. Os corpos dos mortos ficaram sob a posse dos tebanos.

O enredo da tragédia *Suplicantes* está relacionado à derrota ateniense. A tragédia é uma reflexão e uma crítica da forma que a intervenção na Beócia foi organizada e executada. A tragédia a menciona de forma representacional, lançando mão do herói mítico ateniense para conformar as discussões a respeito da guerra e do direito, das leis que tornam alguém um grego e os excessos da guerra eliminam as diferenças entre gregos e bárbaros.

Os versos 707-710 apresentam a personagem Teseu como a responsável por incitar os guerreiros a manterem firmes as posições de combate.[285] Quando se confronta a atitude de Teseu, herói mítico ateniense, e de Hipócrates, observa-se a crítica velada: Tucídides mostra que o general ateniense em Délion era reticente e não animava os homens aos combates.[286] Tucídides acusa Hipócrates de não preparar devidamente os soldados e de não conduzi-los ao confronto, o que provocou a derrota dos seus exércitos. Tal dado permite identificar de fato uma representação da guerra significativa: Eurípides elogia Teseu naquilo que os generais atenienses eram acusados em seu tempo, e assim critica também a preparação e a campanha ateniense e move a audiência a compreender um valor significativo na guerra: a impetuosidade.

---

[285] κάν τῷδε τὸν στρατηγὸν αἰνέσαι παρῆν:
οὐ γὰρ τὸ νικῶν τοῦτ᾽ ἐκέρδαινεν μόνον,
ἀλλ᾽ ᾤχετ᾽ ἐς τὸ κάμνον οἰκείου στρατοῦ.
Neste ponto havia de elogiar o general:
pois não se contentou únicamente disso,
mas se dirigiu à parte mais frágil do próprio
[exército

[286] TUCÍDIDES IV. 96.

Outro exemplo do uso do esquema representacional para acusar as práticas atenienses no tempo da guerra é a súplica das mães dos guerreiros mortos e dos seus órfãos, quais pedem a Teseu auxílio após verem seus rogos pela recuperação dos corpos frustrados. Dos seus mortos tal solicitação não é apenas afetiva: é também religiosa, uma vez que os pais e filhos insepultos na *pólis* de Édipo por proibição de Creonte viola a lei dos deuses. Logo no começo da peça, no verso 19,[287] já se acusa Creonte de impiedade e desmedida por causa de uma legislação edificada sobre o ódio e o desejo de vingança. Tanto a recusa a ceder o corpo por parte de Creonte e da *pólis* de Tebas, quanto a rejeição dos rogos dos suplicantes, ambos constituem atos impiedosos, visto que o pedido de um necessitado também tem caráter sagrado. Tal caráter sagrado, descrito no verso 123 da peça,[288] mostra que não é apenas a ordem humana que é ferida pelos transgressores: uma ordem universal, de caráter divino, é rompida, com consequências drásticas aos transgressores. A cidade de Tebas do mito e a cidade de Tebas do contexto de encenação se assemelham propositalmente: ambas usam a retenção dos corpos dos mortos em batalhas como instrumento de vingança. Eurípides coloca propositalmente isso em cena, e estabelece Atenas como contraponto ético a Tebas.

O que também se observa no texto é que a ação irresponsável de Adrasto, que conduzira o exército sem o devido planejamento e de forma insensata, é mais uma evidência de impiedade e a sua persistência corrobora não só com a *hýbris* trágica, que o conduzira a agir contra os oráculos divinos, mas também é uma denúncia contra a própria ação ateniense. Não é possível que em um festejo cívico assistido por cidadãos da Simaquia Ateniense que eram conhecedores dos eventos recentes, não se notasse que o drama consistia uma reflexão a respeito dos três aspectos fundamentais relacionados às recentes campanhas atenienses: a insensatez, a irresponsabilidade e a impiedade.

A construção da personagem Teseu é realizada pelo dramaturgo de forma a preservar o herói mítico e ao mesmo tempo resgatar valores indispensáveis à civilidade. A função cênico-dramática se assemelha à do coro regular das tragédias: Teseu apresenta suas opiniões sensatas em relação a cada parte do enredo desde sua entrada em cena, opiniões relacionadas ao enredo, mas também ao contexto da guerra, representacionalmente.[289] Primeiramente, ele tece críticas a Adrasto (vv. 110-161), indicando os problemas que provocaram a sua desmedida no âmago de sua intervenção. A primeira delas foi a sua presunção.

---

[287] ...νόμιμ᾽ ἀτίζοντες θεῶν.
... contrariando as leis divinas.

[288] τί γὰρ λέγουσιν, ὅσια χρῄζοντος σέθεν;
Pois o que dizer se reclamas algo sagrado?

[289] Aqui, vê-se mais uma vez o aspecto destacado por Maingueneau. Há, para o analista do discurso, uma "distinction entre deux niveaux: d'une part la *surface discursive*, les textes concrets appartenant à l'espace discursif, de l'autre un système de règles et de catégories, un modèle construit pour rendre compte de la surface." MAINGUENEAU, D., *Sémantique de la polemique*. Lausanne, Suisse: L'Age d'homme, 1983, p. 25.

Em seguida, Teseu menciona ter sido Adrasto contaminado pela influência de jovens dotados de uma ambição insensata que os conduziria a caminhos tortuosos. A fala de Teseu, presente nos versos 160-161,[290] forma uma moldura que concede significado negativo a todos os atos de Adrasto mencionados antes e depois, atos que serão claramente reconhecidos como equivocados dada a inevitabilidade dos males que recairão sobre a *pólis* de Tebas.

Outro aspecto fundamental na crítica de Teseu é a sua acusação de que a sua atitude corresponderia a uma intromissão insensata na política tebana. Tal acusação, presente nos versos 132-136,[291] mostra a concepção representacional de relativa independência das *póleis* projetada no drama. Tal não se dá nos mitos, tanto no ciclo épico troiano, quanto no ciclo épico tebano. A menção a tal ordem da *pólis* evidencia um eco de uma questão em vigor: a intromissão ateniense nos negócios da liga tebana por conta da tomada de Délion e da tentativa frustrada de inserir nas cidades da liga a constituição ateniense, democrática, promovendo sedições e revoltas populares contra a aristocracia vigente nas *póleis* da região.

Em relação à impiedade, a ação de Adrasto ao consultar os oráculos e seguir interpretações equivocadas dos mesmos é um indício grave de que ele, na verdade, tinha desprezo pela vontade dos deuses. Tal desprezo, relatado nos versos 155-159,[292] seria responsável pelo insucesso dos empreendimentos promovidos por ele. Tal tópico, de natureza religiosa, é claramente um contraponto às tomadas de decisão que desconsideram os temas tradicionais e relevantes da obediência à ordem natural e divina das coisas, que implica na consulta à sabedoria não-racional, nem motivada pela *hýbris*, para a correta condução dos negócios da *pólis*, especialmente em tempos de guerra.

---

[290] **Ἄδραστος**
νέων γὰρ ἀνδρῶν θόρυβος ἐξέπλησσέ με.
**Θησεύς**
εὐψυχίαν ἔσπευσας ἀντ᾽ εὐβουλίας.
**Adrasto**
Pois me assustei com a violência dos homens jovens.
**Teseu**
Seguistes teus impulsos em vez de sua razão.

[291] **Ἄδραστος**
δισσοῖσι γαμβροῖς τήνδε πορσύνων χάριν.
**Θησεύς**
τῷ δ᾽ ἐξέδωκας παῖδας Ἀργείων σέθεν;
**Ἄδραστος**
οὐκ ἐγγενῆ συνῆψα κηδείαν δόμοις.
**Θησεύς**
ἀλλὰ ξένοις ἔδωκας Ἀργείας κόρας;
**Ἄδραστος**
Τυδεῖ γε Πολυνείκει τε τῷ Θηβαιγενεῖ.
**Adrasto**
Porque queria fazer este favor a minhas duas filhas
**Teseu**
A quem dos argivos entregaste as tuas filhas em
[matrimônio?
**Adrasto**
Não emparentaram com casas desse povo.
**Teseu**
Então entregastes suas filhas a homens de outra terra
[sendo elas argivas?

**Adrasto**
Sim, a Tideu e a Polinices nascido em Tebas.

[292] **Θησεύς**
μάντεις δ᾽ ἐπῆλθες ἐμπύρων τ᾽ εἶδες φλόγα;
**Ἄδραστος**
οἴμοι; διώκεις μ᾽ ᾗ μάλιστ᾽ ἐγὼ ᾽σφάλην.
**Θησεύς**
οὐκ ἦλθες, ὡς ἔοικεν, εὐνοίᾳ θεῶν.
**Ἄδραστος**
τὸ δὲ πλέον, ἦλθον Ἀμφιάρεώ γε πρὸς βίαν.
**Θησεύς**
οὕτω τὸ θεῖον ῥᾳδίως ἀπεστράφης;
**Teseu**
Consultaste a algum adivinho e observaste o fogo das
[vítimas?

**Adrasto**
Ai de mim! Estás me atacando justamente por onde
[me equivoquei!

O contraponto a toda as atitudes de Adrasto é o próprio Teseu. Ele, confrontado por Etra após inicialmente se recusar a interferir na questão, acolhe ao dever sagrado aos gregos de atender aos suplicantes e promover o sepultamento dos mortos. Os versos 304-306 mostram que a atitude de Teseu está baseada em valores claramente relacionados a uma ordem tradicional, que implica na defesa dos suplicantes, do direito à sepultura e da preservação da ordem do *oîkos*. Tais valores, quando levados em conta, evitam, em *Suplicantes*, o fracasso das ações dramáticas, e servem de exemplos eficientes para o julgamento das questões análogas. A questão mais aguda é, sem dúvida, a guerra – e ir à guerra é a reflexão que se faz por meio da representação. Teseu, herói mítico de Atenas, ao conduzir-se com prudência e com valores apropriados, é uma figura exemplar a partir do qual devem ser julgados os atos da Atenas dos tempos de Eurípides, cuja desmesura os lançou a buscarem interesses outros.

A caracterização de Teseu ainda guarda outras contribuições significativas ao enredo. Ao acolher os rogos de Etra, Teseu não coloca em operação o plano de resgate dos corpos dos heróis mortos de forma precipitada. Ele, na verdade, recorre ao poder de persuasão antes de recorrer às armas. Os valores que o motivam não são apenas valores atenienses, mas são valores gregos, expostos entre os versos 524-527: a arbitragem, o diálogo, o apelo às concepções morais tradicionais, que evitam a guerra ou justificam-na.

Quanto à construção simbólica da personagem Teseu, o que se pode observar é que a sua decisão não é retratada como tirânica. Ele a toma com base em valores tradicionais de respeito aos suplicantes e de obediência ao direito à sepultura. Por fim, Teseu inclusive consulta a *pólis* antes de executar o seu plano de resgatar os corpos dos guerreiros mortos. Os cidadãos decidem aquilo que sobre eles incide, e o valor democrático posto na boca de Teseu tem relação direta com uma concepção de poder específica, que se pode ver entre os versos 403-405.[293] Tal concepção é a realocação da democracia: Eurípides, na peça *Suplicantes*, está discutindo a cidade, os atos dos líderes e os valores coletivos por meio das personagens em questão. Urge, então, detalhar com maior vagar a situação vivencial da época de encenação da peça.

---

**Teseu**
Então você, aparentemente, não veio com a bênção
[dos deuses?
**Adrasto**
Ainda mais, eu vim contra o conselho de Anfiarau.
**Teseu**
Assim, de forma tão leve, viraste as costas para os
[deuses?

---

[293] πρῶτον μὲν ἤρξω τοῦ λόγου ψευδῶς, ξένε,
ζητῶν τύραννον ἐνθάδ᾽: οὐ γὰρ ἄρχεται
ἑνὸς πρὸς ἀνδρός, ἀλλ᾽ ἐλευθέρα πόλις.
Forasteiro, para começar o discurso, te equivocas
ao buscar aqui um tirano: pois [aqui] não governa
um só homem, mas é uma cidade livre.

A tragédia *Suplicantes* foi encenada em um período marcado por um conflito semelhante ao que consta do enredo já encenado por Sófocles – tal tragediógrafo também escrevera uma peça com o mesmo título e tema. Tal conflito ocorreu por ocasião da guerra entre Atenas e a liga de Tebas, e consiste um indício da relação íntima entre a representação através do enredo trágico e o contexto ou situação vital que o conforma. Segundo Tucídides,[294] Atenas perdeu a guerra, milhares de soldados tombaram mortos e a *pólis* decidiu enviar um arauto para solicitar os corpos dos que pereceram na batalha em Délion. O argumento do arauto ateniense, porta-voz da vontade do povo de Atenas, era o lugar-comum em relação aos mortos em combate: o seu direito à sepultura.[295]

O relato de Tucídides, de natureza e gênero distinto da tragédia euripidiana, também toca no valor fundamental que une historiógrafos, filósofos, dramaturgos e todos os outros escritores do período clássico: o respeito às leis que unem todos os piedosos em torno de valores coletivos. O relato do historiógrafo destaca, porém, que a viagem do emissário ateniense é interrompida pelo encontro com um arauto tebano que traz consigo a exigência tebana da evacuação do templo, que continua ocupado pelos atenienes; e da desocupação de Délion. O arauto tebano ainda informa que a decisão tebana enquanto os atenienses não atenderem aos seus rogos é a mesma de Creonte e do povo de Tebas, que fornece matéria para o tema da tragédia: os mortos não seriam entregues e as honras fúnebres não seriam dadas.

O esquema representacional[296] presente na tragédia é claro: ao mesmo tempo em que o enredo mostra como a guerra não deve ser realizada, a tragédia destaca as graves consequências da impiedade e da insensatez, quando às tais é dado o manche da *pólis*, quando tais é que conduzem à decisão coletiva de ir à guerra.[297] O resultado, tanto em Tucídides quanto em *Suplicantes*, é a derrota retumbante. Eurípides, como se pode ver claramente no texto da tragédia, também lança mão dessas questões recentes: a recusa da entrega dos corpos e os apelos às leis divinas. Observa-se, então, um claro teor antitebano na peça, valor que está textualmente registrado, o que permite dizer que a plateia testemunharia aquilo que já era um lugar–comum na relação entre atenienses e tebanos – a clara percepção de que Tebas era, realmente, um lugar adverso às leis, acolhedor às tiranias, pouco hospitaleiro (versos 742-744).[298]

---

[294] TUCÍDIDES IV.90-101.

[295] A respeito do dever de enterrar os mortos, ver: FERREIRA, J. Ribeiro, *Hélade e Helenos* I - *Génese e Evolução de um Conceito*. Coimbra: INIC - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1983, p. 171-173 e 174-176.

[296] Utiliza-se aqui a expressão "representação" no sentido utilizado por Jodelet. Esquema representacional, contudo, é a junção do conceito de representação com a ideia de que tal se dá, literariamente, em uma narrativa cuja tessitura discursiva é indispensável a sua composição – ou seja, lança-se mão aqui, em tal alusão, das concepções de Todorov e Maingueneau.

[297] Urge lembrar aqui a recorrência do tema do 'mal' e da 'violência' em Ricoeur, cuja abordagem do mito e das narrativas da Antiguidade apontam para o substrato sapiencial presente na racionalidade em vigor no período, racionalidade bem diversa da moderna, cartesiana.

[298] λαβὼν πένης ὢς ἀρτίπλουτα χρήματα,
ὕβριζ', ὑβρίζων τ' αὖθις ἀνταπώλετο
Κάδμου κακόφρων λαός.
como riquezas recém-adquiridas com um pobre,

É importante ressaltar que o teor antitebano da peça também corrobora em favor de uma data mais remota para a tragédia, teor que é claramente reforçado com a centralidade do tema do dever de sepultar os mortos – tema cuja relação com os eventos em Délion é muito estreita. *Suplicantes*, portanto, parece ter sido encenada em novembro de 424, pois foi antes desse período que Atenas foi derrotada pela Confederação Beócia e tornou-se alvo de discussão na *pólis* as razões para a guerra e os problemas dela decorrentes.

*Suplicantes* é uma tragédia porta-voz dos valores de Atenas. Mas, pelo que se pode observar na tragédia, é uma peça que também apresenta uma crítica à democracia. A tragédia *Suplicantes* apresenta em seu enredo algumas falas do rei Teseu a respeito das formas possíveis de constituição da *pólis*. Teseu tem atitudes democráticas, já referidas, mas ao falar da democracia e, em particular, dos limites e dos problemas da constituição democrática em vigor em sua *pólis*, ele se torna porta-voz da discussão a respeito das constituições. Para isso, considera-se aqui o discurso de Teseu a Adrasto em Suplicantes vv. 195-249.

Como já foi afirmado, é fundamental para a análise dos dramas euripidianos que se faça o devido destaque às intervenções feitas pelo tragediógrafo na sociedade do seu tempo. Eurípides encena mitos, mas também espelha neles aspectos característicos da audiência; e apresenta ambos sob a mediação de suas opiniões, eloquentes no enredo e nas falas das personagens.[299]

---

> foi insolente, e com insolência perdeu-se novamente
> o povo de Cadmo de má mente.

[299] CONACHER, D.J., Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama,

Há, nas tragédias, indícios indiretos da intervenção.[300] Comumente, os indícios observados pelos críticos literários são externos, como o número de prêmios nos concursos trágicos. Quanto às indicações internas, observa-se em tais certa neutralidade em relação ao contexto, sem, contudo, tangerem o que já se destaca nas *Bíoi* de Eurípides e em Aristófanes - que as intervenções de Eurípides através dos seus dramas geralmente despertavam em sua plateia reações diversas, que iam desde a aprovação à reprovação. É óbvio que a caracterização das personagens é, em grande monta, responsável por tal reação, e é aqui que reside uma grande possibilidade de autoidentificação dos contextos de encenação e dos espectadores.[301] Jasão em *Medeia*, Helena em *Troianas*, Etéocles em *Fenícias* e Orestes na peça homônima são exemplos de personagens complexas nas quais os valores tradicionais do mito estão combinados à "modernidade" intelectual típica da Atenas Clássica, característica dos sofistas, dos demagogos e de algumas *phatrías*, facilmente reconhecíveis pela audiência e geralmente provocadoras de várias reações. Essas personagens carregam consigo uma grande parcela do

---

*American Journal of Philology* 102, 1981, p. 3-25.

[300] Ao se falar de "indícios indiretos", faz-se menção aqui das estruturas que, segundo Todorov, são construídas de forma a compor um quadro narrativo; a discursividade, estudada por Maingueneau; e a sabedoria presente nas narrativas, que sintetizam questões cruciais da vida, sabedoria mítica tratada por Ricoeur.

[301] 'Contexto' é um termo utilizado aqui no sentido proposto por Maingueneau, citado no primeiro capítulo. Não se faz menção aqui ao contexto de encenação da semiologia teatral, ainda que tal seja um conceito produtivo. Os limites desta pesquisa, porém, não permitem a aplicação da semiologia teatral.

"otimismo racionalista" ateniense - para usar uma expressão de D. J. Mastronarde – e elas estão convencidas da existência de um mundo ordenado e compreensível, realidade na qual a ordem das coisas contribui para o bem do ser humano ou então para o seu próprio bem.[302]

Exemplos como os supracitados nos permitem afirmar que faz parte da estratégia de composição de Eurípides a atribuição de configurações cênico-dramáticas para as suas peças que enfraqueçam ou coloquem sob júdice a posição racionalista otimista dessas personagens.[303]

Em suma, as personagens euripidianas são desveladas no decorrer das tragédias e o que se vê ao fim é que tais são, na verdade, fúteis e irrelevantes (como é o caso de Helena em *Troianas*); ou pungentes (como é o caso de Etéocles em *Fenícias*); ou até mesmo egoístas e injustas (tal como ocorre com Jasão em *Medeia*).

Os expectadores têm diante dos seus olhos o metamorfoseamento das personagens, transição que corresponde à tentativa de transformação das impressões da audiência a respeito delas. E em tal jogo simbólico, representacional, discute-se no teatro a sociedade,

---

[302] MASTRONARDE, Donald J., The Optimistic Rationalist in Euripides: Theseus, Jocasta, Teiresias. In: CROPP, Martin; FANTHAM, E. & SCULLY, S. E. (eds.), *Greek Tragedy and It's Legacy: Essays presented to D. F. Conacher*. Calgary: University of Calgary Press, 1986, p. 201-211.

[303] Maingueneau e o seu grupo desenvolveram, na segunda metade da década de oitenta, algumas categorias descritivas de ais processos, baeadas nas teorias da enunciação e da retórica. Uma dessas noções é fundamental aqui: a noção de cenografia enunciativa, noção que, relacionada com a noção de *êthos* discursivo, permitem a compreensão de como configurações cênico-dramáticas condicionam a recepção e concedem uma dicção específica ao discurso.

refaz-se dramaticamente o ato de engendrar os códigos de identidade e pertença, de engendramento dos valores sociais.[304] Depreciar uma personagem que encarna em si uma identidade mítica e, ao mesmo tempo, um valor social, é uma forma alternativa de criticar costumes, instituições, ideias, movimentos político-sociais e tudo o que se vincula àquilo que a personagem representa. O oposto também é verdadeiro.

A tragédia *Suplicantes*, de Eurípides, é um exemplo punjante disso. O enredo da tragédia é tipicamente político. Vê-se em *Suplicantes* a presença de injustiçados e de personagens mais afortunadas, mas não de forma cristalizada. A condição das personagens é dinâmica e muda quando ocorre a superação dos obstáculos pela superposição das oposições, o que culmina na aceitação da súplica e realização dos ritos funerários.

Os passos seguidos no encadeamento das narrativas no enredo são convencionais: faz-se a enunciação das demandas dos súplices, a mediação através de palavras ameaçadoras [verso 203-204][305] e, por fim, a ocorrência, *fora de cena*, do conflito armado e o atendimento da demanda dos suplicantes. Todos ou a maior parte desses recursos podem ser encontrados em *Suplicantes* e em *Eumênides* de Ésquilo, em *Heráclidas* de Eurípides ou em *Édipo em Colono* de Sófocles. Não é por acaso que o Estado protetor dos suplicantes nessas tragédias seja a *pólis* de Atenas.

---

[304] Como já foi visto, os conceitos de D. Jodelet permitem compreender as representações como formas de engendramento de tais valores, provocando no grupo um conjunto de imagens que correspondem às demandas e modo de ser do grupo social.

[305] εἶτα δ᾽ ἄγγελον
γλῶσσαν λόγων δούς
em seguida dar-nos
a língua como um mensageiro de palavras

A presença de Atenas nos dramas Eurípidianos como *pólis* democrática que, por causa de sua constituição, respeita a *xenía*, se dá em um contexto de enunciação definido: os festejos cívicos em que os atenienses recebem pessoas de todas as *póleis* da sua Simaquia. Encenar diante de estrangeiros a aceitação generosa de refugiados e de suplicantes em Atenas é uma propaganda evidente da *pólis* promotora do evento junto às demais cidades da Ática. É especialmente digno de nota que em *Heráclidas*[306] os filhos de Teseu não hesitam, mas atendem os apelos das suplicantes, mesmo que o oráculo depois os surpreenda e sirva de componente dramático que concede ao drama outro desenvolvimento. O mesmo ocorre em *Édipo em Colono*: Teseu dá acolhida às solicitações de Édipo antes mesmo de ouvi-lo. O que acontece nas *Suplicantes* de Eurípides com a mesma personagem, Teseu, deve ser analisado a partir dos ricos subsídios encontrados em tais peças e da compreensão da constituição de Atenas, a democracia, que impinge às relações as condições de existência e identidade na *pólis*.

---

[306] *Heráclidas* é a terceira tragédia supérstite composta por Eurípides. Ela foi encenada entre os anos de 430 e 428 a.C. Os filhos de Héracles e sua mãe Alcmena, bem como o sobrinho de Héracles chamado Iolau pede aos atenienses proteção a Héracles contra Euristeu, rei de Argos e inimigo do herói. Depois de uma das filhas de Héracles aceitar o sacrifício voluntário, os atenienses derrotam Euristeu na batalha e levam-no prisioneiro. Alcmena deseja que ele seja executado e Euristeu profetiza que após a sua morte heróica ele defenderá Atenas contra os descendentes de Héracles (os reis de Esparta).

A hipótese[307] da tragédia *Suplicantes* afirma que o discurso aqui analisado brevemente, situado entre os versos 195-249, é um "elogio a Atenas". O argumento presente na hipótese tem sido aceito por muitos críticos, que acreditam que haja nesse discurso uma clara confiança e otimismo, aproximando-o a um encômio.[308] Alguns, porém, vão mais longe e leem o primeiro discurso de Teseu como uma profissão profunda e pessoal das convicções de Eurípides, que se utiliza da personagem para verbalizá-las.[309]

O discurso de Teseu sobre a justiça afirma que o funcionamento do mundo é inteligível e que os deuses deram todos os recursos necessários para o sucesso e para a felicidade humana. As dificuldades e as misérias são, no discurso de Teseu, decorrentes da existência de uma clara separação entre homens bons e maus, homens prósperos e homens miseráveis. Teseu, portanto, subscreve uma tradição respeitosa em relação aos deuses. Ele afirma, por exemplo, nos versos 216 a 218,[310] que não se deve tentar ser "mais sábio do que os deuses". Teseu também afirma nos versos 226 a 228 a possibilidade da *hamartía* ser transmitida,[311] no que ele ecoa Ésquilo, *Sete contra Tebas*, 602-604. Assim, o discurso de Teseu apresenta ideias que são simpáticas aos espectadores e à tradição trágica desde Ésquilo.

---

[307] A alusão que se faz aqui é ao resumo da peça, geralmente transmitido juntamente com o texto da tragédia nos manuscritos medievais.

[308] Por exemplo, MELCHINGER, S., *Die Welt als Tragödie*, Munique: C. H. Beck, 1980, p. 2, 148.

[309] Por exemplo: ROHDICH, H., *Die Euripideische Tragödie: Untersuchungen zu ihrer Tragik.* Heidelberg: Winter, 1968.

[310] ἀλλ᾽ ἡ φρόνησις τοῦ θεοῦ μεῖζον σθένειν
ζητεῖ, τὸ γαῦρον δ᾽ ἐν φρεσὶν κεκτημένοι
δοκοῦμεν εἶναι δαιμόνων σοφώτεροι.
Mas a mente busca ser mais poderosa do que deus,
a arrogância na mente acha
ser mais sábia do que os deuses.

[311] κοινὰς γὰρ ὁ θεὸς τὰς τύχας ἡγούμενος
τοῖς τοῦ νοσοῦντος πήμασιν διώλεσε
τὸν συννοσοῦντα κοὐδὲν ἠδικηκότα.

Ao mesmo tempo em que Teseu se mostra piedoso, observa-se em seu otimismo racional algum enfraquecimento, já que ele destaca ironicamente em outros discursos que a ordem divina das coisas mostrou-se inadequada para as realidades do mundo. Além de recorrer à ironia no verso 204, Teseu passa a aplicar em seu raciocínio inversões reforçadas pela intervenção de sua mãe Etra, que fornece em seu discurso uma visão mais tradicionalmente trágica do funcionamento cíclico da *týche* humana (331). No *agôn* com o arauto tebano, Teseu vai ainda mais longe: não concorda com a fala do arauto, que é semelhante a sua fala a Adrasto, mas defende um ponto de vista oposto, afirmando que, para além da bondade e maldade, o problema mais profundo é o controle da assembléia pela língua hábil de um vilão.[312] Teseu fala agora de forma diferente das classes de homens em uma *pólis*[313] e faz referência nos versos 549-555 aos sofrimentos da humanidade de uma forma mais próxima da Adrasto, de quem discordara no "elogio a Atenas". Em seguida, após o elogio dos guerreiros mortos,[314] Teseu discorda mais uma vez da sua posição inicial. Ele retoma e complementa o elogio nos versos 841-845, 925-931, afirmando que os homens não eram, afinal, simplesmente sanguinários, movidos pelo engano e ou pela violência, mas também homens de coragem, moderação e espírito público. Alguns críticos poderiam ser tentados a dizer que as posições de Teseu em *Suplicantes* 195-249 estão fora de harmonia com as suas posições em outros lugares da mesma peça, caracterizando Eurípides como um autor desajeitado e desatento. Porém, o que se revela nessa dupla faceta da mesma personagem complexa é algo fundamental na caracterização das personagens euripidianas e, no caso da personagem Teseu, da própria democracia ateniense: ela só pode ser mencionada dialeticamente, pois é típico de Teseu e também da democracia não ter firmeza, já que ambos baseiam suas ações na instável língua, no discurso e no *páthos* provocado pela interação dialética.

O universo e a alma são, em Eurípides, fragmentados e instáveis. Porém, um dos aspectos mais característicos do homem na concepção de Eurípides é o seu poder de análise e a sua vontade de construir uma ordem para si mesmo, de impor a inteligibilidade e a moralidade em um mundo que eivado de diversidades.

*Suplicantes* é uma *performance* trágica, que põe em cena um Teseu cindido, realista, que reflete em si o que é próprio da democracia. Logo, o público assiste à peça no devir da *pólis* democrática, período em que o otimismo e a generalização convivem com a inadequação e a futilidade, e os cidadãos precisam ser conduzidos a uma reflexão profunda da sua real condição. *Suplicantes* é um instrumento para tal reflexão, pois aponta não apenas para as vantagens, mas também para os limites e perigos da democracia, limites e perigos que estão situados não nos extremos das práticas democráticas, mas em seu cerne.

---

> Pois deus pensou que os seus destinos eram comuns
> arrastando-vos à perdição
> com o flagelo da culpa.

[312] *Suplicantes* 423-425.

[313] *Op. Cit.* 408, 433-7.

[314] *Op Cit.* 855-917.

## 3.4. As Imagens e Representações da Guerra na Tragédia Troianas

A primeira vez que *Troianas* foi apresentada, 415 a.C., no mês de março, havia três meses que as tropas atenienses tinham derrotado a pequena ilha e estrategicamente insignificante chamada Melos. O capítulo 84 do Livro V da *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides relata que, no verão de 416 a.C. os atenienses começaram uma campanha contra Melos com um forte contingente, tendo o apoio de aliados, as ilhas de Quios e Lesbos. Tucídides relaciona os mélios aos inimigos dos atenienses (οἱ δὲ Μήλιοι Λακεδαιμονίων μέν εἰσιν ἄποικοι [os mélios são colonos lacedemônios]),[315] o que explicaria a sua neutralidade instável, pelo menos no começo da guerra (431 a.C.). Mais tarde, possivelmente devido a um ataque ateniense sob o comando de Nícias, os mélios teriam adotado uma atitude de hostilidade aberta. Antes de entrar em ação, os generais atenienses enviaram uma delegação para negociar com eles, mas não foram recebidos pelos cidadãos - ou seja, eles negociaram com os magistrados e uma minoria dentre os cidadãos.[316] Tal fato indica que o poder em Melos era oligárquico.

*Troianas*, décima peça de Eurípides, obteve o segundo lugar no concurso trágico. No drama trágico, encenado diante de uma plateia que vivenciara os eventos em Melos, os aqueus se preparam para deixar Tróia. Atena e Poseidon concordam que eles devem morrer no mar, em represália por causa de seus sacrilégios. Enquanto isso, Hécuba descobre que Polixena fôra sacrificada e que Cassandra e Andrômaca serão dadas como um *géras* para os chefes aqueus. O filho de Andrômaca, Astíanax, é tirado dos seus braços e condenado à morte. Menelau poupa a culpada Helena. Finalmente, depois de Hécuba preparar Astíanax para o enterro, a cidade é queimada, e os vencedores e cativos estão prontos para a partida, sem saber o que os deuses planejaram para eles – a morte de todos, tanto dos vencedores quanto dos vencidos.

*Troianas*, distintamente de *Hécuba* e *Suplicantes*, tem relação com fatos historicamente conhecidos e que influem no drama. Os habitantes de Melos provocaram, segundo Tucídides, a fúria dos comandantes atenienses por terem tomado a iniciativa de se retirar da Liga de Delos, declarando-se neutra.

A saída de Melos da Simaquia Ateniense soou para as autoridades militares e para os cidadãos de Atenas como um grande risco. O risco não residia fundamentalmente no impacto da ausência da pequena ilha, mas no possível abandono de tantas outras *póleis* que, seguindo o exemplo da ilha, poderiam se aproveitar dos recentes fracassos de Atenas nos seus embates com os lacedemônios e deixarem a já enfraquecida Simaquia Ateniense. A ação militar, portanto, seria certamente bem-sucedida e mandaria uma mensagem para todas as outras cidades que tentassem proceder como os cidadãos de Melos.

A decisão, porém, a respeito do destino de Melos foi radical: a colonização da *pólis*, a morte de todos os homens e a escravização de todas as mulheres e crianças da pequena ilha. Segue o relato de Tucídides:

---

[315] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* V.8.2.

[316] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* V.8.3, afirma: οἱ Μήλιοι πρὸς μὲν τὸ πλῆθος οὐκ ἤγαγον [os mélios não reuniam o povo].

> τοῦ δ᾽ ἐπιγιγνομένου χειμῶνος Λακεδαιμόνιοι μελλήσαντες ἐς τὴν Ἀργείαν στρατεύειν, ὡς αὐτοῖς τὰ διαβατήρια [ἱερὰ ἐν τοῖς ὁρίοις ] οὐκ ἐγίγνετο, ἀνεχώρησαν. καὶ Ἀργεῖοι διὰ τὴν ἐκείνων μέλλησιν τῶν ἐν τῇ πόλει τινὰς ὑποπτεύσαντες τοὺς μὲν ξυνέλαβον, οἱ δ᾽ αὐτοὺς καὶ διέφυγον. καὶ οἱ Μήλιοι περὶ τοὺς αὐτοὺς χρόνους αὖθις καθ᾽ ἕτερόν τι τοῦ περιτειχίσματος εἶλον τῶν Ἀθηναίων, παρόντων οὐ πολλῶν τῶν φυλάκων. καὶ ἐλθούσης στρατιᾶς ὕστερον ἐκ τῶν Ἀθηνῶν ἄλλης, ὡς ταῦτα ἐγίγνετο, ἧς ἦρχε Φιλοκράτης ὁ Δημέου, καὶ κατὰ κράτος ἤδη πολιορκούμενοι, γενομένης καὶ προδοσίας τινός, ἀφ᾽ ἑαυτῶν ξυνεχώρησαν τοῖς Ἀθηναίοις ὥστε ἐκείνους περὶ αὐτῶν βουλεῦσαι. οἱ δὲ ἀπέκτειναν Μηλίων ὅσους ἡβῶντας ἔλαβον, παῖδας δὲ καὶ γυναῖκας ἠνδραπόδισαν: τὸ δὲ χωρίον αὐτοὶ ᾤκισαν, ἀποίκους ὕστερον πεντακοσίους πέμψαντες.
>
> No inverno seguinte a lacedemônios, que haviam projetado uma expedição contra Argos, e como a fronteira era pouco favorável para a passagem dos sacrifícios, eles voltaram. Os argivos, cheios de desconfiança contra alguns da cidade pela tentativa do lacedemônios, prenderam alguns, mas outros se afastaram. Também pela mesma época, os mélios novamente cederam outra parte da muralha sitiada pelos atenienses, porque não havia muitos guardas. Mais tarde, chegaram reforços de Atenas às ordens de Demeas, Filócrates por ocasião desses combates. Então os mélios submetidos a um cerco rigoroso, vítimas da traição de um deles, caíram à sua discrição e se renderam aos atenienses. Os atenienses mataram todos os mélios adultos que prenderam e submeteram à escravidão as crianças e as mulheres. Os atenienses se encarregaram de repovoar o lugar após enviar quinhentos colonos.[317]

Tal decisão, narrada por Tucídides, corresponde ao enredo de *Troianas*. Na peça, Eurípides toma elementos da Guerra de Tróia e os transpõe à situação atual, produzindo uma forte condenação da política de Atenas durante sua época através do uso das representações.[318] Semelhantemente ao caso de Melos, os homens todos foram mortos. Astíanax, assim como os jovens de Melos, não conseguiu alcançar a condição de se casar, ou de exercer o poder, pois ele foi morto ainda jovem (*Troianas* 1167-9). O mesmo padrão de Melos se repete na tragédia *Troianas*: os homens morrem, as mulheres são escravizadas - um exemplo na tragédia é Heitor: ele é morto e a sua esposa Andrômaca é escravizada (Troianas 677-8). Embora as personagens de *Troianas* sirvam, entre tantas outras questões, como símbolos dos eventos ocorridos de Melos, tal não se restringe apenas ao evento em si: é a representação da militarização demasiada e da política preventiva que determina as decisões em Atenas e torna os cidadãos cúmplices e coparticipantes dos crimes cometidos contra os suplicantes, contra os mais frágeis.[319]

---

[317] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* V.116.

[318] Mais uma vez, recorre-se aqui ao sentido de representações sociais proposto por Jodelet e exposto no primeiro capítulo. Porém, pode-se utilizar aqui a ideia de Maingueneau de que "não pode haver fundo, 'arquitetura' do discurso, mas um sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões". MAINGUENEAU, D., *Gênese dos discursos*. Curitiba: Criar Edições: 2005, p. 80. Estas noções nortearão as inter-relações feitas na análise da peça *Troianas* entre os textos de Tucídides e de Eurípides. Não se parte do pressuposto de 'intertextualidade' entre eles, mas de 'interdiscursividade' relacionada à partilha de um espaço discursivo comum, com interações e pontos de tangência que serão demonstrados no decorrer desta análise.

O mito relacionado à guerra de Troia determina que a causa da guerra é Helena: o rapto da esposa de Menelau culminou em uma coalisão entre os aqueus contra os troianos. Uma guerra sangrenta, de nove anos, ocorreu, segundo o mito, por causa de uma mulher. Porém, no mito narrado por Eurípides, os eventos correspondem ao pós-guerra, momento em que as batalhas cessaram e que os sofrimentos perduram para vencidos e vencedores. Porém, entre os vencidos, Hécuba, rainha troiana, vê-se obrigada a assistir a execução dos seus filhos, e se vê obrigada a assistir os insultos, desmandos e ações arbitrárias contra o que restou de sua prole.

Ainda é possível observar, no mito em sua versão euripidiana, um Menelau portador da justiça, sabedor de que "o preço do adultério é a morte" (v. 1032). O marido traído aparece em cena determinado a executar Helena. O julgamento que se segue, em justaposição com a atmosfera de sofrimento que a tragédia transmite para o público, não é apenas trágico – tem traços cômicos, uma vez que se sabe de antemão que o destino de Helena já está definido diante da ira e do ímpeto vingativo de Menelau. Helena, cujo *status* em nada se diferencia das outras escravas troianas, tem contra si, porém, ter sido a causa da guerra por mera leviandade.

A cena de julgamento, porém, é absurda, e tal característica é intencional. Nessa cena, a razão para todo o imbróglio é Helena, que abandonara Menelau por amor a Páris, tal como Melos, que abandonara Atenas. Atenas, inclusive, é mencionada na tragédia *Troianas*: há, entre os senhores das escravas, a menção aos atenienses (*Troianas* 29-31). De forma análoga ao mito, em que a guerra era um ato desmedido em relação à ofensa cometida – por causa de uma traição, "baixaram para o Hades as almas de heróis numerosos"[320] – tal também é o caso de Melos, e Atenas é citada como uma cidade tirânica. A escravidão ou morte de todos os habitantes de uma ilha estrategicamente insignificante como consequência de uma declaração de neutralidade que nem foi decidida por todos os cidadãos está no mesmo campo simbólico da traição de Helena.[321]

O lugar simbólico ocupado por Atenas em *Troianas*, porém, não é apenas negativo. O coro da peça é fundamental para entender isso, visto que ele reflete a intervenção do tragediógrafo conduzindo os rumos da recepção da tragédia. No coro da peça *Troianas*, a realidade da escravização está unida à ideia de que, se é para ser escravo, que tal condição ao menos se dê na "próspera terra de Teseu" [Θησέως εὐδαίμονα χώραν] (v.

---

[319] A violência contra os mais frágeis e a narrativa que a censura é tema abordado por Ricoeur: RICOEUR, Paul, *La simbólica del mal*, 1960, p. 330.

[320] HOMERO, *Ilíada* 1.3.

[321] FOUCAULT, M. Deux essais sur le sujet et le pouvoir. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. Michel Foucault: un parcours philosophique, Paris: Seuil, 1984, p. 297-321.

209). A menção a Atenas tem por contraponto a rejeição de Esparta:[322] "mas os turbilhões dos eurotas, / a odiosa terra materna de Helena, nunca!"(210-11).[323] Ou seja: aqui está a Guerra do Peloponeso e os principais atores no palco dos conflitos, mencionados explicitamente e julgados em seu valor pela dicção trágica do coro.

A época de redação de *Troianas* não é apenas marcada pela revolta de Melos. Os atenienses tiveram uma série de perdas militares que privou as forças da *pólis* do melhor de suas tropas, mas também reduziu em muito a população masculina da cidade. Um exemplo disso é a comédia *Lisístrata* de Aristófanes, que mostra as mulheres recusando-se a se relacionar com os seus maridos para forçar o fim dos conflitos. *Troianas*, por sua vez, é uma peça que mostra a morte dos derrotados, mas também dos vencedores – sendo o maior dos guerreiros aqueus, Aquiles, um morto que ainda exige um *géras* dos que ficaram.

A exigência de sacrifício e violência dos mais fortes encontra grande impacto no enredo de *Troianas*. Andrômaca é aconselhada a perceber que o domínio que se lhe impõe é inevitável. E reconhecer a força dos dominadores é uma questão de sensatez: "E assim será: tente mostrar sinais de maior sensatez" [ἀλλ' ὣς γενέσθω, καὶ σοφωτέρα φανῇ] (v. 726). Aqui, está evidente que o conselho dos atenienses aos cidadãos de Melos encontra eco na tragédia.

---

[322] Ver: SOMMERSTEIN, A. H., The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aechylus. In: PELLING, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 72.

[323] μὴ γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα,
τὰν ἐχθίσταν θεράπναν Ἑλένας

Os dramaturgos tinham a possibilidade, no tempo da encenação das tragédias, de expressarem ideias distintas daquelas que eram definidoras da situação em curso na *pólis*. Tal é o caso da atribuição de poder subjacente às mulheres no teatro grego. Em *Troianas*, as mulheres é que detêm o poder, não tanto quanto para definir o que elas mesmas fazem, mas pela capacidade de modificar o curso dos acontecimentos, mesmo quando o lado de tais mulheres é o lado da justiça. A falência da justiça que se vê na peça é ilustrada pela figura importante de Helena: a mais culpada dentre as mulheres é absolvida e acolhida por Menelau. Concomitante ao acolhimento da culpada, Hécuba é submetida à escravidão perpétua. Ela, porém, a assume como a direção inevitável a seguir diante da força dos escravizadores: "Ah, temerosos membros, guiam meu passo, vão na direção desejada, até o dia de minha perpétua escravidão!".[324]

A peça de Eurípides mostra o mesmo paradigma de Aristófanes na comédia *Lisístrata,* quando o comediógrafo faz questão de sublinhar que as mulheres são determinantes para os rumos da *pólis*, ao mesmo tempo em que os atenienses procuram a vingança e a compensação por causa da morte de homens que tombaram no campo de batalha. O ímpeto em busca de reparação tem por base o apelo à imobilidade diante da inevitabilidade do domínio em contraponto à felicidade dos vencedores, ideologia que é referida no verso 365 e que serve de estímulo para a satisfação da reparação em detrimento da busca da justiça e da equidade.[325] A tragédia, portanto, mostra a mudança do padrão de conduta dos que, por causa da guerra, compreendem a sua felicidade a partir da violência e dos excessos cometidos em nome da sede de vingança.

---

[324] τρομερὰ μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἴχνος:
ἴτ' ἐπί, τάλανα,
δούλειον ἁμέραν βίου. (1328-1330).

Outra questão que se reflete na peça é o sofrimento das escravas que se tornaram concubinas. Os homens atenienses, ao subjugarem um grupo de aparentemente indefeso de mulheres, não obtém delas a adesão e a fidelidade, uma vez que elas guardarão para sempre na memória que se tornaram escravas após a morte de seus maridos. Tal dado também é paralelo ao caso de Melos: ao escravizarem as mulheres viúvas, seria necessário aos atenienses refletirem que as mulheres não são desprovidas de força e vigor, mas elas também representam valores políticos e são decisivas nas transições necessárias ao seu próprio bem-estar. Os homens tombam no campo de batalha e se tornam com o tempo o grupo minoritário, ao mesmo tempo em que as mulheres submetidas ao opróbrio não se esquecerão das agressões sofridas. É disso que se trata a peça *Troianas*.

A relação entre matrimônio e escravidão é ricamente explorada na tragédia. Cassandra é escolhida por Agamêmnon para ser a sua noiva secreta (252), bodas que são chamadas por Hécuba de oficiadas à ponta da lança de mãos argivas [ὡς οὐχ ὑπ᾽ αἰχμῆς σ᾽ οὐδ᾽ ὑπ᾽ Ἀργείου δορὸς] (v. 346).[326] Ao casamento, segue o desejo perpétuo de vingança, que é a memória da violência

---

[325] πόλιν δὲ δείξω τήνδε μακαριωτέραν

Vou demonstrar que essa cidade é mais feliz.

[326] SEAFORD, R., The Tragic Wedding. *Journal of Hellenic Studies* 107, 1987, p. 106-130.

cometida: "... vai celebrar um casamento comigo mais ameaçador do que o de Helena / com Agamêmnon, o governante ilustre dos aqueus. / Pois... eu vou matá-lo indo para destruir seu palácio / tendo também vingança pelos meus irmãos e meu pai".[327] Logo, o pressuposto da tragédia é que a vencida se tornará vencedora.

A figura de Helena não abrange Melos em sua totalidade, mas é claramente uma representação de sua política. A mera decisão de Melos de cometer adultério militar e deixar Atenas é simbolizada por Helena. As outras personagens representam conceitos diferentes. A figura de Astíanax, por exemplo, também é uma representação de Melos, ainda que visto a partir de um ângulo distinto do ângulo de Helena. Astíanax é, na tragédia de Eurípides, uma figura ambígua, de duplo significado e função.[328]

A primeira função da personagem Astíanax na tragédia *Troianas* é a de recordar aos espectadores a existência e impiedade que consiste a escravização de crianças – e isso, de forma análoga à atitude dos soldados gregos em relação aos filhos e filhas dos mortos em Melos. Sob outra perspectiva, a parceria estratégica entre a ilha de Melos e Atenas é insignificante – de forma análoga ao risco de Astíanax, uma criança, junto aos experientes guerreiros aqueus, adultos e dotados de vigor, Melos não consistia nenhum risco aos atenienses. Mesmo assim, os cidadãos de Melos foram escravizados e mortos, assim como foi morto Astíanax.

---

[327] Ἑλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον
ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ.
κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους
ποινὰς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ᾽ ἐμοῦ (vv. 357-360)

[328] O mito grego é um tipo de narrativa que prima pela ambiguidade. E essa ambiguidade levaria, certamente, o espectador do tempo ao cerne do sentido mítico-discursivo, que incluía a vida e as peripécias que a caracterizam. A ausência de linearidade é típica dessa mentalidade mítica, não cartesiana, que Ricoeur trata em seus estudos relacionados à narrativa.

A força maior que em Eurípides determina a morte de Astíanax é a mesma que é utilizada contra as crianças de Melos. Porém, cabe perguntar: ao filho de um herói é permitido viver? Astíanax, no que diz respeito aos atenienses, fornece desculpa que mais se aproxima de um sofisma do que de uma verdade: o que se reivindica na frase 'ser filho de um herói' é o mesmo que se reivindica em relação aos filhos dos guerreiros de Melos mortos. A ilha que fornece um exemplo negativo para os aliados e, portanto, deve ser punida como um questão de princípio, da mesma forma como a mera existência de Astíanax definiu o seu destino: a necessidade de ser brutalmente assassinado, mesmo sendo uma criança indefesa.

Da mesma maneira que a execução de um jovem garoto é definitivamente um dispositivo poderoso em *Troianas*, há ainda outras fortes ligações que podem ser traçadas entre a tragédia e o contexto histórico em que a peça foi escrita. A relação entre Cassandra, Hécuba e Taltíbio é um exemplo: Cassandra é filha de Hécuba. Como tal, ela é a filha da rainha destronada de Troia. Hécuba foi despojada de sua posição como Melos fôra destituída de seu poder de tomar decisões. Cassandra é, por conseguinte, a representação de um futuro condenado, assim como a liberdade e a esperança de Melos, condicionais, representavam a impossibilidade de viver um futuro livre.

A tragédia de Eurípides pode ser lida diante de claras alusões a eventos semelhantes em seu tempo retratados por Tucídides, uma vez que o 'enredo' mélio coincide com várias partes de *Troianas*. Por exemplo, um

diálogo é composto pela alternância entre, no mínimo, dois falantes,[329] e é plausível que Taltíbio seja uma personagem alusiva à mesma categoria de cidadão que pode ser encontrada entre os contemporâneos de Eurípides.

Taltíbio é retratado na tragédia euripidiana como o embaixador das forças do mar Egeu e, como tal, o portador de frases horríveis que são proclamadas até a sua entrada em cena por outras personagens da peça. Suas constantes entradas e saídas de cena são intercaladas por decisões e marcadas por diálogos.[330] Ainda que Hécuba e Andrômaca pleiteiem que Taltíbio diminua as sentenças contra os seus entes queridos, ele está impotente diante desses pedidos. Da mesma forma, a atitude dos atenienses no diálogo com os representantes de Melos era apenas formal, já que uma decisão política unilateral deixou muito pouco espaço ou nenhuma brecha que comprometesse a ideia ateniense de diplomacia: determinar que a vontade da assembleia seja obedecida. Para o povo de Melos, discutir com os atenienses produziu os mesmos resultados que os pleitos de Hécuba para Taltíbio: nenhum.

---

[329] A pesquisa sobre tal aspecto conversacional mencionado de passagem aqui está nas obras consultadas sobre o assunto pelo pesquisador: HERITAGE, J.C., Current Developments in Conversation Analysis, in ROGER, D. & BULL, P. (eds.), *Conversation: An Interdisciplinary Perspective* (Intercommunication, 3; Clevendon: Multilingual Matters, 1989, p. 21-47; HERITAGE, J.C. & ATKINSON, J.M., Introduction, in *idem* (eds.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis,* Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 1-15; LEVINSON, C., *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 294-364. Para uma excelente discussão das relações entre análise da conversação e etnografia, veja MOERMAN, M., *Talking Culture: Ethnography and Conversation Analysis*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, p. 1-18.

[330] Aqui é que se observa o encadeamento ou encaixamento das micronarrativas, que são "diferentes combinações de uma dezena de micronarrativas de estrutura estável, que corresponderiam a um pequeno número de situações." TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.*, *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, 1973, p. 216.

O diálogo entre os habitantes de Melos e os emissários atenienses é semelhante também ao que ocorre com Cassandra na tragédia. As condições que os atenienses impõem à ilha de Melos são as mesmas condições que estão sendo impostas para Cassandra. Melos não tem permissão para ser um aliado neutro, mas é uma ilha subjugada. Os cidadãos de Melos, se persistirem na busca de neutralidade, se tornarão uma colônia sob repressão, desprovida de seus antigos habitantes do sexo masculino, que não mais existirão. O futuro de Melos é, portanto, mais desonroso quando visto sob uma perspectiva política. Da mesma forma, Cassandra foi destinada a ser amante de Agamenon, um castigo que é igualmente desonroso. Melos e Cassandra são ambos condenados a tornarem-se concubinas de Atenas.

A tragédia ainda traz Polixena, filha de Andrômaca, virgem que é determinada um sacrifício em honra a Aquiles. Cassandra, Polixena e Astíanax são caracterizados de forma representacional. A morte deles é significativa por duas razões principais. Por um lado, mais uma vez destaca os fatos ocorridos durante o saque de Melos, isto é, a escravidão brutal de crianças. Por outro lado, como os filhos são simbolicamente pertencentes ao futuro e à esperança de um povo, tal fato enfatiza que Melos foi condenada a um destino trágico.

As relações entre os acontecimentos históricos e os conceitos sobre o saque de Melos e as personagens de *Troianas* são claras e apoiam a alegação de que essa

peça em particular é uma obra representacional.[331] No entanto, apesar do uso de imagens muito fortes, como o assassinato de crianças e virgens, tais imagens não são, sozinhas, suficientes para categorizar a tragédia como uma peça contrária à Guerra do Peloponeso. No entanto, Eurípides constrói toda a trama de forma que os eventos sejam entendidos finalmente como uma condenação daquilo que os atenienses fizeram em Melos.[332]

Outra evidência do caráter representacional da tragédia *Troianas* está no prólogo da peça. Nesse, a deusa Atena, cujo templo foi desonrado por soldados gregos, faz rogos a Poseidon que torne a viagem de volta dos transgressores mais difícil. Poseidon, porém, não vai apenas se limitar a impedir o regresso dos guerreiros ao seu lar, como é típico do ciclo épico troiano, especialmente o poema perdido *Nostós*. A divindade, além de impedir o retorno, irá atacar os guerreiros com uma tempestade mortal, repentina, uma vez que a jornada dos aqueus foi tranquila até a intervenção do deus.

---

[331] Segundo Jodelet (JODELET, D., Representações Sociais; um Domínio em Expansão. *In*: JODELET, D. (org.) *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 27-28), as representações sociais devem ser estudadas mediante a articulação entre os elementos afetivos, mentais e sociais integrados à cognição, à linguagem e à comunicação. Logo, a realidade material, social e ideal (no sentido de ideias) da tragédia está vinculada à realidade material, social e ideal da situação em vigor, mesmo que representacionalmente.

[332] É Ricouer que faz concluir que a abordagem através do mito e/ou da narrativa permite a constituição de um *ethos* cuja forma é diferente do estabelecido em, por exemplo, códigos de leis, mas que é eficaz por se relacionar com a dinâmica da vida e da existência. Sendo assim, *Troianas* equivale a vários códigos legais, mas as leis não são transmitidas sob a forma de um tratado ou de uma constituição: a forma é a tragédia.

Entende-se, com tal indicação, que a possibilidade de sobrevivência é muito improvável. A passagem, portanto, lança mão de uma ironia dramática impressionante, que perpassa toda a tragédia. Enquanto os atenienses decidem a respeito do destino de cada personagem, o público está ciente de que tudo o que se faz em cena é inútil, uma vez que todos os aqueus terminarão por morrer quando retornarem. O último ato da tragédia corresponde ao ato final de condenação promovido pelo dramaturgo às personagens: as personagens são conduzidas para os navios, que serão todos alvos de um naufrágio. O dramaturgo, portanto, condenou todas as personagens à morte.

A relação entre a tragédia e o contexto é significativa: ao colocar na tragédia mulheres e crianças sendo barbarizadas no enredo, Eurípides acusa o saque de Melos, acusa Atenas de impiedade, e vaticina que os atenienses serão punidos por sua impiedade por uma força maior.

A previsão de que a história não terminaria bem feita por Eurípides se cumpriu. Apenas algumas semanas após a primeira apresentação pública da tragédia, a expedição ateniense a Siracusa terminou com uma derrota retumbante dos atenienses. A comédia Lisístrata, escrita por Aristófanes, apresenta em seu enredo o sofrimento inútil causado pela guerra e pela desmedida nela. O que se conclui, tanto em Eurípides quanto em Aristófanes, é que a Guerra do Peloponeso não pode ter vencedores. Afinal, a guerra é desumana. E os humanos, agentes da guerra, conseguem ser desumanos quando assim o querem. *Multi homines nomine, non re.*

Este capítulo apresentou uma perspectiva mais ampla das relações entre o drama euripidiano e as Guerra do Peloponeso. Em seguida, focando-se nas tragédias que formam o *corpus* documental, *Hécuba*, *Troianas* e *Suplicantes*, a pesquisa voltou-se para as especificidades do tema em questão: as representações da guerra em tais tragédias.

Vislumbrou-se aqui que *Hécuba*, tragédia encenada na primeira fase da Guerra do Peloponeso, se apropria do mito troiano para discutir o pós-guerra. O enredo demonstra a vitória da vingança dos mais fracos, coloca em cena os interesses pessoais nos embates democrático e demonstra que, por fim, a violência redunda sempre em um mal maior.

A partir de *Suplicantes*, viu-se a atitude encomiasta de Eurípides na exaltação de Teseu. Ao mesmo tempo, críticas e elogios à democracia são engendradas no tema mítico que se relaciona com eventos contemporâneos à encenação da peça: a derrota em Délion e a retenção dos corpos de atenienses mortos no campo de batalha pelos tebanos. A tragédia tece, a partir do mito, críticas a Tebas da segunda metade do V século a.C.

Por fim, foram apresentadas as representações da guerra em *Troianas*. Sob o pano-de-fundo da violência cometida contra Melos, a tragédia aborda as várias questões relacionadas às decisões equivocadas nas assembleias: os matrimônios forçados, a morte de crianças, o assassinato dos adultos, a escravização. Ainda assim, a tragédia se mantém anti-lacedemônia e pró-Atenas ao mencionar ser melhor ser escravizado pelos atenienses ("filhos e Teseu") que pelos espartanos ("casa de Helena"). Ainda assim, os riscos da violência desmedida conduz, segundo a reflexão do tragediógrafo, todos à ruína, uma vez que a violência não será esquecida, nem ao menos perdoada, mas exigirá a vingança. A justiça, então, é o único caminho que fica aberto para ser trilhado pelos que desejam romper com os perigos da guerra. E tal guerra está em curso: a Guerra do Peloponeso.

# Conclusão

Este livro procurou demonstrar como os temas bélicos, recorrentes nos enredos trágicos e muitos deles encenados ao mesmo tempo em que o conflito entre a Liga de Delos e a Liga de Esparta ocorria, eram, na verdade, uma discussão no ambiente do teatro da guerra de fato. Eurípides, ao apresentar suas tragédias no período da Guerra do Peloponeso, apresenta a própria Guerra, representada, bem como fomenta discussões acerca do cotidiano da guerra. Observou-se nesta obra a amplitude das representações da guerra, dos conflitos sociais entre grupos rivais, da democracia e de uma infinidade de outros temas cujo embreador foi a Guerra do Peloponeso.

A análise das tragédias de Eurípides produzidas e encenadas em períodos distintos da Guerra do Peloponeso mostrou que tais estão direta ou indiretamente relacionadas com as discussões na *pólis* a respeito dos conflitos. Mesmo utilizando mitos do Ciclo Tebano e Troiano – no caso deste, *Hécuba* e *Troianas*, e no caso daquele, *Suplicantes* observou-se a relação entre o contexto e as tragédias, entre os dramas trágicos gregos que abordam os temas concernentes aos interesses da sociedade que os promovia, financiava e julgava e os eventos fundamentais que já são conhecidos de outras obras, como a *História da Guerra do Peloponeso*, de Tucídides.

Observou-se neste trabalho que, diante de espectadores afeitos às categorias, ordens e concepções do que diz respeito à ideia do que seja o teatro, Eurípides pôs em cena os conflitos que remontam ao período mítico; ao mesmo tempo em que recorreu aos anacronismos e índices discursivos que aproximam a plateia do drama encenado e da discussão a respeito do cotidiano da *pólis*. Os *símbolos*, *índices* ou *representações*, mais do que inferências da pesquisa, formam um elemento dramático fundamental para a análise histórica da Guerra do Peloponeso. O que se constituiu neste trabalho foi uma nova via de análise da Guerra do Peloponeso - o texto teatral.

Quanto ao espaço cênico-dramático, observou-se nesta obra a convergência entre o 'espaço público', o 'espaço privado' e o espaço representado. As espacialidades trágicas são, portanto, dotadas de ambiguidades que permitem relacioná-las às situações concretas mediante o trânsito entre os mundos representados: o mundo mítico, o mundo trágico e o mundo dos espectadores. As tragédias, as comédias e os dramas satíricos são lugares de representação social, e os lugares encenados são o palco em que a simbolização e a transmutação de valores coletivos levam os espectadores ao passado mítico sem que eles necessitem tirar os pés do espaço de convivência, espaço do cotidiano, lugar em que tais agem após refletirem, processarem e reprocessarem sua própria existência encenada diante dos seus olhos sob os nomes de Teseu, Hécuba, Menelau, Adrasto e tantos outros. Mesmo sem citar os nomes de Cléon, Hipócrates, Alcebíades ou outros nomes importantes do lado ateniense da Guerra do Peloponeso, tais são representados, ressignificados, acusados, condenados ou absolvidos pelos espectadores que os veem retratados nos atos das personagens euripidianas. O *teatro* de Dionisos, localizado ao sopé da acrópole de Atenas, não era meramente um espaço físico dedicado às festividades pan-helênicas: era também um 'espaço cultural' em que às questões vigentes na sociedade em conflito eram retratadas nos mitos encenados.

Este trabalho, portanto, demonstrou a íntima relação entre as tragédias euripidianas e as ideias em circulação a respeito da sociedade ateniense no período da Guerra do Peloponeso (segunda metade do V século a.C.), através da análise das representações da guerra nas tragédias *Hécuba*, *Suplicantes* e *Troianas*. Foram destacadas as visões das implicações da guerra nas personagens, relacionando-as com o contexto social mais amplo da *ásty*. Logo, este trabalho é uma contribuição para a ampliação dos estudos da tragédia a partir da interação entre o espaço teatral, as atividades desenvolvidas nos festivais e a sociedade, tendo por fundamento o tratamento interdisciplinar dos documentos textuais.

Foi demonstrado nestas páginas que Eurípides, ao encenar *Troianas*, *Hécuba* e *Suplicantes*, apresentou ao público em Atenas ideias, valores e representações relacionadas ao conflito entre atenienses e espartanos – a Guerra do Peloponeso (segunda metade do século V a.C.). Fica claro, portanto, que o teatro serviu para o poeta trágico Eurípides como um *tópos* privilegiado para explicitar a situação de mulheres em momentos de crise, os conflitos e os sofrimentos dos habitantes da *pólis*. Eurípides fez do teatro um espaço onde aflorava a alteridade. E no jogo encenado diante da plateia, jogo de espelhos em que se via o reflexo do que é, ou se antevia a imagem do que deveria ser, ou mesmo a memória do que se foi, a identidade dos espectadores se fixava. Tal identidade, fluída como sempre o é em grupos sociais, não foi fixada no drama: foi questionada pelo encontro consigo mesma, até que surgisse, no caos do encontro entre passado, presente e futuro no drama de Eurípides, o que todos sempre serão: sujeitos ao irremovível destino, à dissolução, ao lugar onde deuses e homens se dissipam, mas onde ainda impera o direito, o poder e a lei universal.

A hipótese central desta obra provou-se, de fato, apropriada. Há no drama euripidiano presente nas peças *Hécuba, Suplicantes e Troianas*, um conjunto de ideias que representa a mentalidade regular a respeito da guerra. Viu-se nos sofrimentos de Hécuba, nas atitudes de Teseu ou nas intervenções de Cassandra uma ambientação cênico-dramática que divergia do mito e se aproximava das questões que emergiram da guerra vigente quando da encenação de tais dramas.

A hipótese de que o drama grego em geral, para ser transformado em fonte para o historiador, carece da leitura crítica, que implica na decodificação de seu papel cívico, também foi demonstrada. As relações entre *Hécuba* e a primeira fase da Guerra do Peloponeso foram explicitadas pela aplicação das noções de Todorov, Maingueneau, Ricouer e Jodelet. O mesmo se deu na aplicação do conceito de cenografia às caracterizações das personagens em *Suplicantes*. Em *Troianas*, a estruturação da peça, explicitada, revela um esquema que leva em conta a recepção. As analogias possíveis entre as tragédias e os demais gêneros literários e fontes foram feitas no cruzamento entre as tragédias e a obra de Tucídides, e os paralelos entre tais obras revelou-se produtivo no afã de encontrar no texto trágico alusões aos conflitos em curso na *pólis*.

A hipótese da existência no drama euripidiano de inovações introduzidas pelo tragediógrafo e das ideias e conceitos do tragediógrafo e dos seus interlocutores também se mostrou verdadeira após a análise do substrato mítico e das inovações euripidianas. Viu-se que as intervenções do tragediógrafo contêm grande riqueza de dados contextuais, que se desvelaram diante dos olhos do autor através das chaves de leitura que permitem o reconhecimento dos códigos utilizados pelo autor relacionados à temática da guerra.

Por fim, viu-se que a terceira hipótese, de que as tragédias *Hécuba, Suplicantes e Troianas* permitem um quadro amplo da compreensão de Eurípides sobre a Guerra do Peloponeso, mostrou-se adequada. Mediante a datação das peças e o acesso aos dados disponíveis na documentação a respeito das várias etapas da guerra, cada tragédia estudada trazia em seu bojo os temas e noções próprios de sua época de encenação.

O exercício proposto aqui, limitado a três peças, pode ser ampliado ao conjunto de tragédias de Eurípides. Uma sugestão para pesquisa posterior é a comparação das peças encenadas no período da Guerra do Peloponeso com aquelas que pertencem ao período que antecede o conflito, para que sejam atestadas as diferenças estruturais, discursivas e temáticas entre as mesmas. Tal exercício não foi levado a termo aqui devido aos limites desta obra. Também é possível investigar as distinções e semelhanças no tratamento da guerra entre as tragédias euripidianas e o drama satírico Ciclope, uma vez que a mudança de gênero modifica também a dicção representacional, ainda que se trate do mesmo autor. Tal tema também não foi tratado aqui por causa dos limites desta pesquisa. Finalmente, fica a sugestão da análise comparativa entre as tragédias de Eurípides e a obra de Tucídides e Xenofonte (*Helênicas*) e as comédias de Aristófanes, pois parte significativa da produção dramática e historiográfica coloca a guerra como tema fundamental, permitindo interfaces significativas e o oportuno reconhecimento de interações que completem significativamente o quadro de representações sociais da Guerra do Peloponeso na literatura grega.

# Bibliografia

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

*Eurípides*

AUSTIN, C. (ed.), *Nova fragmenta Euripidea in papyris reperta*. Berlim: Walter de Gruyter, 1968.

COLLARD, C. (ed.), *Euripides: Supplices*. Groningen: Bouma's Boekhuis Publishers, 1975.

DIGGLE, J. (ed.), *Euripidis fabulae*. 3 volumes. Oxford: Oxford University Press, 1982-1994.

GREGORY, J. (ed.), *Hecuba: Introduction, Text, and Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

WEST, M. L. (ed.), *Euripides: Orestes*. Warminster: Aris & Phillips, 1987.

*Outros autores*

ARISTÓTELES. *La poétique*: texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

BARKER, Sir E. (ed.), *The Politics of Aristotle*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

CONNOR, W. R. (ed.), *Thucydides*, Princeton: Princeton University Press, 1984.

DAWE, R. D. (ed.), *Sophoclis tragoediae*. 2 Vols. 2ª ed. Leipzig: Teubner, 1984-1985.

GAGARIN, M. (ed.), *Antiphon: The Speeches*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GODLEY, A. D. (ed.), *Herodotus*. Cambridge. Harvard University Press, 1920. MASTRONARDE, D. J., *Euripides: Medea*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HALL, F. W. & GELDART, W. M. (eds.), *Aristophanes Comoediae*. Vol. II. Oxford: Clarendon Press, Oxford. 1907.

HALLIWELL, S. (ed.), *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

JOWETT, B. (ed.), *Politics*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

KASSEL, R. (ed.), *Aristotle's Ars Poetica*. Oxford: Clarendon Press. 1966.

KENYON, F. G. (ed.), *Athenaion Politeia*. Oxford: Clarendon Press, 1920.

LLOYD-JONES, H., & WILSON, N.G. (eds.), *Sophoclis fabulae*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

LORD, C. (ed.), *The Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

MONRO, D. B. & ALLEN, T. W. Homeri Opera. Vols I-V. Oxford: Oxford University Press, 1920.

MURRAY, A. T. (ed.), *Homer. The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray, PH.D. in two volumes*. Cambridge & Londres: Harvard University Press & William Heinemann Ltd., 1919.

PAGE, D. L. (ed.), *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*. Oxford: Clarendon Press, 1973.

BURNET, J. (ed.), *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1903.

PERRIN, B. (ed.), *Plutarch's Lives*. Cambridge & Londres: Harvard University Press & William Heinemann Ltd., 1916.

PODLECKI, A. J. (ed.)., *Aeschylus: Eumenides*. Warminster, 1989.

REEVE, C. D. C. (ed.), *Politics*. Indianapolis: Hackett, 1998.

ROSS, W. D. (ed.), *Aristotle's Politica*. Oxford: Clarendon Press. 1957.

______. (ed.), *Aristotelis Ars Rhetorica*. Oxford: Oxford University Press, 1959.

SIMPSON, P. L. P. (ed.), *The Politics of Aristotle: Translation, Analysis, and Notes*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.

JONES, H. S. & POWELL, J. E. *Thucydides: Historiae in two volumes*. Oxford: Oxford University Press. 1942.

WEBSTER, T. B. L. (ed.), *Sophocles: Philoctetes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

## BIBLIOGRAFIA INSTRUMENTAL

ABRIC, J.-C., A abordagem estrutural das representações sociais. In: MOREIRA, A.S. & OLIVEIRA, D.C. (orgs), *Estudos interdisciplinares de representação social*. Goiânia: AB Edit, 1998.

ALEXANDRE, M., Representação social: uma genealogia do conceito. *Comum*, Rio de Janeiro, v.10, 23, 2004, p. 122-138.

ARRUDA, A., Teoria das representações sociais e teorias de gênero. *Cadernos de pesquisa*, UFRJ, n.117, nov., 2002, p. 127-147.

CHARAUDEAU, P., & MAINGUENAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

DI MÉO, G., *Géographie sociale et territoires*. Paris: Seuil, 1998.

DURKHEIM, E., Representações Individuais e Representações Coletivas. *In*: *Sociologia e Filosofia*. São Paulo: Ícone, 2007 – publicado originalmente na *Revue de Métaphysique et de Morale*, VI, maio de 1898.

FOUCAULT, M., *L'ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1970.

______. Of Other Spaces. In: *Diacritics* 16, 1986, p. 22-27.

______. Qu'est-ce qu'un auteur?. *Bulletin de la Societé Française de Philosophie*, t. LXIV, julho-setembro, 1969, p. 73-104 (reimpresso em *Dits et écrits 1954-1988*, Edição estabelecida sob a direção de DEFERT, D. & EWALD, F. com a colaboração de LAGRANGE, J. Paris, Gallimard, 1994, Tomo I, 1954-1969, p. 789-821.

JODELET, D. (org.), *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

LEENHARDT, J. & PESAVENTO, S. J. (orgs.), *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1998.

LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*. Paris: Seuil, 1974.

MAINGUENEAU, D., *Gênese dos discursos*, Curitiba: Criar, 2005.

______. *Genèses du discours*, Bruxelles: P. Mardaga (Em português: Gênese dos discursos. Trad. S. Possenti. Curitiba: Criar, 2005), 1984.

______. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

______. *Sémantique de la polemique*. Lausanne, Suisse: L'Age d'homme, 1983.

MOSCOVICI, S., *A representação Social da Psicanálise*. RJ: Zahar, 1978.

______. *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF, 1961.

______. *Representações Sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

RICOEUR, P., *Du texte à l'action*, Paris: Seuil, 1986.

______. *Finitud y Culpabilidad*, II. *La simbolica del Mal*, Madrid: Taurus, 1982.

______. *Histoire et Vérité*, Tomo I e Tomo II. Paris: Seuil, 1955/1964.

______. Le scandale du mal. *Esprit*, n. 140-141, 1988.

______. *Parcours de la reconnaissance*. Paris: Seuil, 2004.

______. *Philosophie de la volonté 2, Finitude et culpabilité 1, L'homme faillible*. Paris: Aubier, 1960.

______. *Réflexion faite*. Paris: Esprit, 1995.

______. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Trad. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin & John Costello. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1978.

______. *Lectures 1, Autour du politique*. Paris: Seuil, 1991.

TODOROV, T., *A Literatura em Perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

______. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al*. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 209-254.

______. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

______. *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

______. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADCOCK, F. E., *The Greek and Macedonian Art of War*. Berkeley & Los Angeles: California University Press, 1957.

ANDERSON, J. K., *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*. Berkeley e Los Angeles: California University Press, 1970.

ARNOTT, P. D., *An Introduction to the Greek Theatre*. Bloomington: Routledge, 1959.

______. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

______. *Public and Performance in the Greek Theatre*. New York: Routledge, 1989.

ARNOULD, D., *Guerre et paix dans la poésie grecque de Callinos à Pindare*. New York: Arno Press, 1981.

ARROWSMITH, W., A Greek Theatre of Ideas. *Arion* 2, 3, 1963, p. 32-68.

BAGNALL, N., *The Peloponnesian War: Athens, Sparta, and the Struggle for Greece*. New York: Barlow, 1996.

BALOT, R. K., *Greek Political Thought*. Oxford: Blackwell, 2006.

BARKER, E., *Greek Political Theory*. Nova Delhi: B. I. Publications, 1964.

BAILLY, A., *Le Grand Bailly*: dictionnaire grec-français. Paris: Hachette, 2000.

BOEDEKER, D. & RAAFLAUB, K. A. (eds), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

BORECKÝ, B., *Eirene*, 12, 1964, p. 84.

BREITENBACH, W., *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1934.

BRISSON, J. P., *Problèmes de la guerre à Rome*. Paris: Seuil, 1969.

BROCKETT, O. G. & HILDY, F. J., *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Hildy, 2003.

BRULÉ, P. & OULHEN, J., *Esclavage, guerre, économie en Grèce ancienne:* hommages à Yvon Garlan. Paris: Presses Universitaires de Rennes 2, 1998.

BURGESS, J. S., *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

CAWKWELL, G., *Thucydides and the Peloponnesian War*. Londres: Routledge, 1997.

CHARTIER, R., *Culture écrite et societé. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*. Paris: Albin Michel, 1996.

COLEMAN, J., *A History of Political Thought: from Ancient Greece to Early Christianism*. Oxford: Blackwell, 2000.

COLLARD, C., Formal debates in Euripides' drama. *Greece & Rome* 22, 1975, p. 58-71.

CONACHER, D.J., Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama, *American Journal of Philology* 102, 1981, p. 3-25.

CONNOR, W. City Dionysia and Athenian democracy. *Classica et Mediaevalia* 40, 1989, p. 7-32.

CORNFORD, F. M., *Thucydides Mythistoricus*. Londres: Arnold, 1907.

CRAIG, G., Delbrück: the military historian. *Earle*, 1971.

CROALLY, N. T., *Euripidean Polemic: The* Trojan Women *and the function of tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CROPP, M. J.; LEE, K. H.; & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing, 2000.

CROPP, Martin; FANTHAM, E. & SCULLY, S. E. (eds.), *Greek Tragedy and It's Legacy: Essays presented to D. F. Conacher*. Calgary: University of Calgary Press, 1986.

CSAPO, E. & SLATER, W. J., *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

DALE, A. M., *Collected Papers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

DAVIES, M., *The Greek Epic Cycle*. Bristol: Duckworth Publishers, 1989.

DAVIES, R., *Service in the Roman Army*. New York: Edinburgh University Press, 1989.

DAWSON, D., *The Origins of Western Warfare: Militarism and Morality in the Ancient Greek World*. Boulder: Westview Press, 1996.

DE STE. CROIX, G.E.M., *The Origins of the Peloponnesian War*. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

DEGER-JALKOTSKY, S., *Herrschaftsformen bei Homer*. Viena: Verlag Notring, 1970.

DELBRÜCK, H., *A History of the Art of War within the Framework of Political History*, vol. I: *Antiquity*. Londres: Greenwood Press, 1975.

DOVER, K. J., The poetry of Archilochos. In: *Archiloque*. Entretiens sur l'Antiquité classique, Vol X. Genebra: Fondation Hardt, 1964, p. 181-212.

DREW-BEAR, T., The trochaic tetrameter in Greek tragedy. *American Journal of Philology* 89, 1968, p. 385-405.

DROYSEN, H., Heerwesen und Kriegführung der Griechen. Freiburg: J. C. B. Mohr, 1889.

DUNN, F. M., Euripidean aetiologies. *Classical Bulletin* 76, 2000, p. 3-27.

______. *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York, 1996.

EASTERLING, P. E., Euripides in the theatre. *Pallas* 37, 1991, p. 49-59.

______. Euripides outside Athens: a speculative note. *Illinois Classical Studies* 19, 1994, p. 73-80.

EHRENBERG, V., *Die Rechtsidee im frühen Griechentum: untersuchungen zur Geschichte der werdenden Polis*. Leipzig: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1921.

______. Von den Grundformen griechischer Staatsordnung. In: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Hist.-Phil. Kl., 1961, p. 9-13, 16-28.

EISNER, R., Euripides' Use of Myth. *Arethusa* 12, 1979, p. 153-174.

EUBEN, J. P., *Greek Tragedy and Political Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

FERREIRA, J. R., Aspectos políticos nas *Suplicantes* de Eurípides. *HUMANITAS* 37, p. 87-122.

FERREIRA, J. Ribeiro, *Hélade e Helenos* I - *Génese e Evolução de um Conceito*. Coimbra: INIC - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1983.

FINLEY, J. H., Euripides and Thucydides. In: *Three Essays on Thucydides*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univerity Press, 1967, p. 23-68.

______. *Thucydides*, 2 ed. Cambridge: Harvard University Press, 1947.

FINLEY, M. I., *Politics in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

______. *The Ancient Economy*. Berkeley: University of California Press, 1999.

______. The Fifth Century Athenian Empire: A Balance Sheet. In: GAMSEY, P.D.A. & WHITTAKER, C. R. (eds.), *Imperialism in the Ancient World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978, p. 41-61.

______. *The Idea of a Theatre*. Londres: BM lecture, 1980.

______. (org), Mito, Memória e História. In: *Uso e abuso da História*, São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 3-27.

FLORY, S., Medea's right hand: promises and revenge. *TAPA* 108, 1978, p. 69-74.

FOUCAULT, M., Deux essais sur le sujet et le pouvoir. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P., *Michel Foucault: un parcours philosophique*. Paris: Seuil, 1984, p. 297-321.

FOWLER, R.L., *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies*, Toronto, 1987.

FRIIS JOHANSEN, H., *General Reflections in Tragic Rhesis*. Copenhagen, 1959.

GARLAN, Y., *Guerre et économie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 1999.

______. *War in the Ancient World: A Social History*. Londres: Chatto & Windus, 1975.

GARVIE, A. F. (ed.), *Aeschylus: Choephori*. Oxford, 1986.

GAWANTKA, W., *Die sogenannte Polis: Entstehung, Geschichte und Kritik der modernen althistorischen Grundbegriffe der griechische Staat, die griechische Staatsidee*. Sttutgart: Steiner, 1985.

GAZOLLA, R., *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Loyola, 2001.

GEERTZ, C., *Negara: the Theater State in Nineteenth-Century Bali*. New York, 1980.

GIORDANI, M. C., *Antiguidade Clássica I: História da Grécia*. Vozes: Petrópolis, 1972.

GLOTZ, G., *La cité grecque*. Paris: Albin Michel, 1928.

GOFF, B. (ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*. Austin: University of Texas Press, 1995.

GOLDHILL, S., *Amor, Sexo e Tragédia: Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Aletheia, 2007.

______. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

______. The Great Dionysia and civic ideology. *Journal of Hellenical Studies* 107, 1987, p. 58-76.

GOULD, J., Tragedy and Collective Experience. In: SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 217-243.

GREEN, J. R., Carcinus and the temple: a lesson in the staging of tragedy. *Greek, Rome, and Byzantine Studies* 31, 1990, p. 283-284.

GREGORY, J., Euripides' Alcestis. *Hermes* 107, 1979, p. 259-270.

______. Genealogy and intertextuality in Hecuba. *American Journal of Philology* 116, 1995, p. 389-397.

GRIFFITH, M., *The Authenticity of the* Prometheus Bound. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

GSCHNITZER, F., Stammes- und Ortsgemeinden im alten Griechenland. *Anzeiger für Altertumswissenschaft*, 12, 1959, p. 120-144.

______. *Anzeiger für die Altertumswissenschaft*, 12, 1959.

______. Stadt und Stamm bei Homer, *Chiron* 1, 1971, p. 1-17.

______. Gemeinde und Herrschaft: von den Grundformen griechischer Staatsordnung. In: *Oesterreichische Akademie der Wissenschaften*, Phil.-Hist. Kl. 235, fasc. 3, 1960.

______. *Wiener Studien* 68, 18, 1955.

______. *Zeitschrift der Savigny-Stiftung* für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung 80, 1963.

GUARINELLO, N. L., *Imperialismo greco-romano*. São Paulo: Ática, 1987.

HALL, E., *Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

______. *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

______. *The Theatrical Cast of Athens*: *Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

HENRICHS, A., 'Why should I dance?': choral self-referentiality in Greek Tragedy. *Arion* 3.1, 1994-1995, p. 56-111.

HERITAGE, J.C., Current Developments in Conversation Analysis, in ROGER, D. & BULL, P. (eds.), *Conversation: An Interdisciplinary Perspective* (Intercommunication, 3; Clevendon: Multilingual Matters, 1989, p. 21-47.

HERITAGE, J.C. & ATKINSON, J.M., Introduction, in *idem* (eds.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 1-15.

HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. (eds), *Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HUTCHINSON, G., *Attrition: Aspects of Command in the Peloponnesian War*. Stroud: Spellmount, 2006.

HUXLEY, G. L., *Greek Epic Poetry*. Londres: Faber, 1969.

JELLINEK, G., *Das Recht des modernen* Staates. Vol. I: Allgemeine Staatslehre. Berlim: Haering, 1900.

KAGAN, D., *On the Origins of War and the Preservation of Peace*. New York: Doubleday, 1995.

______. *The Archidamian War*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

______. *The Fall of the Athenian Empire*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

______. *The Outbreak of the Peloponnesian War*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.

______. *The Peace of Nicias and the Sicilian Expedition*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

______. *The Peloponnesian War*. New York: Penguin, 2003.

______. *Thucydides: The Reinvention of History*. New York: Viking Press, 2009.

KEESING, R., Anthropology as Interpretive Quest. *Current Anthropology*, 29, 1987, p. 161-176.

KEPPIE, L., *The Making of the Roman Army: From Republic to Empire*. Londres: Routledge, 1998.

KÖCHLY, H. A. T. & RÜSTOW, W., *Geschichte des griechischen Kriegswesens von der ältesten Zeit bis auf Pyrrhos*. Aurau: Biblio-Verlag, 1852.

KOLB, F., Theater und Polis. In: SEECK, G. A., Theaterpublikum, Volksversammlung und Gesellschaft in der griechischen Welt, *Dioniso* 59, 1989, p. 345-351.

KOVACS, D., *Euripidea*. Leiden: Brill, 1994.

KRANZ, W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*. Berlim: Weidmann, 1933.

KREISSIG, H. (ed.), *Griechische Geschichte*. Berlim: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1981.

KROMAYER, J. & VEITH, G., *Antike Schlachtfelder in Griechenland*, 4 vols. Berlim: Wiedmann,1903.

KRÜGER, H., *Allgemeine Staatslehre*. Sttutgart: Kolhammer, 1964.

KULLMANN, W., *Die Quellen der Ilias (troischer Sagenkreis)*. Wiesbaden: Steiner Franz Verlag, 1960.

LADA, I., Emotion and meaning in tragic performance. In: SILK, M. S. (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1996, p. 397-413.

LANE FOX, R., *The Search for Alexander.* New York & London, 1980.

LATTIMORE, S., *The Peloponnesian War, by Thucydides*. Indianapolis: Hacket, 1998.

LAZENBY, J. E., *Hannibal's War:* Military History of the Second Punic War. Warminister: University of Oklahoma Press, 1978.

______. *The Defence of Greece, 490–479* bc. Warminster: University of Oklahoma Press, 1993.

______. *The First Punic War*. Palo Alto: Stanford University Press, 1996.

______. *The Peloponnesian War: A Military Study*. Londres: Routledge, 2004.

LAZENBY, J. E., *The Spartan Army*. Warminster: University of Oklahoma Press, 1985.

LEFKOWITZ, M. R., The Euripides Vita. *Greek, Rome, and Byzantine Studies* 20, 1979, p. 187-210.

LESKY, A., *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

LEVINSON, C., *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 294-364.

LLOYD, M., *The Agon in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

LONG, A. A., *Language and Thought in Sophocles: A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*. Londres: Athlone Press, 1968.

LONIS, R., *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique: Recherches sur les rites, les dieux, l'"idéologie de la victoire.* Paris: Les Belles Letres, 1979.

LÜBTOW, U. v., *Festschrift für E.Heinitz*. Berlim: W. de Gruyter, 1972.

MASTRONARDE, D. J., Actors on high: the skene roof, the crane, and the gods in Attic drama. *CA* 9, 1990, p. 247-294.

MAZZARINO, S., *Fra Oriente e Occidente: Ricerche di storia greca arcaica*. Florença: La Nuova Italia, 1947.

MCLEISH, K., *A Guide to Greek Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 2003.

MEAGHER, R. E., *Mortal Vision: The Wisdom of Euripides*. New York: St. Martin's Press, 1989.

MELCHINGER, S., *Die Welt als Tragödie*, Munique: C. H. Beck, 1980.

MOERMAN, M., *Talking Culture: Ethnography and Conversation Analysis*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, p. 1-18.

MONRO, D. B., On the Fragment of Proclus' Abstract of the Epic Cycle Contained in the Codex Venetus of the *Iliad*. *Journal of Hellenic Studies* 4, 1883, p. 305-334.

MOSSÉ, C., *As instituições gregas*. Lisboa: Edições 70, 1985.

______. *Atenas:* a história de uma democracia. Brasília: UNB, 1997.

______. *Histoire des doctrines politiques en Grèce*. Paris: PUF, 1975.

______. *La Grèce archaïque d'Homere à Eschyle*. Paris: Seuil, 1984.

______. *Les Institutions politiques grecques à L' époque classique*. Paris: Armand Colin, 1967.

KLUWE, E., *Kultur und Fortschritt in der Blütezeit der griechischen Polis: Schriften zur Geschichte und Kultur der Antike 24*. Berlim: DDR, 1985.

NÖRR, D., Vom griechischen Staat. *Der Staat*, 5, 1966, p. 353-370.

OSBORNE, R. & HORNBLOWER, S. (eds.), *Ritual, Finance, Politics: Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

PAVIS, P., *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis.* Toronto & Buffalo: University of Toronto Press, 1998.

PELLING, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Ancient Historian*. Oxford: Routledge, 1997.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2ª ed. Londres: Oxford University Press, 1968.

PORTOCARRERO, M. L., Paul Ricoeur. A linguagem simbólica do mito e as metáforas da práxis. In: LEÃO, D.; FIALHO, M.C.; SILVA, M. F. (coord.), *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: Ariadne, 2005, p. 32-42.

POWELL, A., *Athens and Sparta: constructing greek political and social history from 478 BC.* Londres: Routledge, 2001.

PRITCHETT, W. K., *Studies in Ancient Greek Topography.* Parte I (1965). Parte II: Battlefields (1969). Parte III: *Roads* (1980). Parte IV: *Passes* (1982). Parte V (1985). Parte VI (1989). Berkeley & Los Angeles: University of California Publications in Classical Studies; *Parte VII* (1991). *Parte VIII* (1992). Amsterdam: J. C. Gieben.

PUCCI, P., *The Violence of Pity in Euripides'* Medea. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

PUGLIESE CARRATELLI, G., Santuari extramurani in Magna Grecia. *Parole del passato* 17/4, 1962, p. 241-246.

RABINOWITZ, N. S., *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell, 2008.

RAINER, F., Medea *apolis*: on Euripides' dramatization of the crisis of the polis. In: SOMMERSTEIN, A.; HALLIWELL, S.; HENDERSON, J.; ZIMMERMANN, B., *Tragedy, Comedy, and the Polis*. Bari: Levante Editori, 1993, p. 219-239.

RAWLINGS, H. R., *The Structure of Thucydides' History*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

REHM, R., *Greek Tragic Theatre*. Londres: Routledge, 1992.

______. *The AGON and the Audience: A Study of Euripides'* Medea, Heracles, *and* Ion (Dissertação). University of Stanford, 1985.

______. *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

RICH, J. W. & SHIPLEY, G. (eds.), *War and Society in the Greek World*. New York: Routledge, 1993.

ROHDICH, H., *Die Euripideische Tragödie: Untersuchungen zu ihrer Tragik*. Heidelberg: Winter, 1968.

SAGE, M. M., *Warfare in Ancient Greece: A Sourcebook*, Londres: Routledge, 1996.

SAKELLARIOU, M., Les hectémores. *Terre et paysans dépendants dans les societies antiques: Colloque International tenu à Besançon les 2 et 3 mai* 1974, 1979, p. 99-113.

SALE, W., *Existentialism and Euripides: sickness, tragedy and divinity in the Medea, the Hippolytus and the Bacchae*. Melbourne: Aureal Publications, 1977.

SANTILLI, M. A., *Paralelas e Tangentes: entre Literaturas de Língua Portuguesa*, São Paulo: Via Atlântica, 2003.

SANTOS, N. P., *A sociedade de consumo e os espaços vividos pelas famílias. A dualidade dos espaços, a turbulência dos percursos e a identidade social*. Lisboa: Colibri, 2001.

SCODEL, R., *The Trojan Trilogy of Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck und. Ruprecht, 1980.

SEAFORD, R., The Tragic Wedding. *Journal of Hellenic Studies* 107, 1987, p. 106-130.

SEGAL, C., *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham & London: Duke University Press, 1993.

______. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P., *O Homem Grego*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

SEVERYNS, A., *Le cycle épique dans l'école d'Aristarque. Liège*. Paris: Champion, 1928.

______. *Recherches sur la "Chrestomathie" de Proclos*, 4 vols. (Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège). Paris: Champion, 1938, 1938, 1953, 1963.

SHANKMAN, P. The Thick and the Thin: On the Interpretive Theoretical Program of Clifford Geertz. *Current Anthropology*, 25, 1984, p. 261-279.

SHANSIZE, P., *Thucydides and the Philosophical Origins of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SILK, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

SILVANO, F., *Antropologia do espaço: uma introdução*. Oeiras: Celta Editora, 2001.

SIMON, E., *The Ancient Theatre*. Londres: Methuen Publishers, 1982.

SMITH, R. E., *Service in the Post-Marian Army*. Manchester: Manchester University Press, 1958.

SOMMERSTEIN, A., *Greek Drama and Dramatists*. New York: Routledge, 2002.

SPIEGEL, N., *War and Peace in Classical Greek Literature*. Jerusalem: Mount Scopus Publications, 1990.

STADTER, P. (ed.), *The Speeches of Thucydides*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973.

STARR, C. G., The Decline of Early Greek Kingship. *Historia*, 10, 1961, p. 129-138.

______. The Early Greek City State. *La Parola del Passato* 53, 1957, p. 97-108.

______. *The Origins of Greek Civilization 1100-650 B.C.* New York: Alfred A. Knopf, 1961.

STEVENS, P. T., *Colloquial Expressions in Euripides*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976.

______. Euripides and the Athenians, *Journal of Hellenical Studies* 76, 1956.

STRASSLER, R. B. (ed.), *The Landmark Thucydides: A Comprehensive Guide to the Peloponnesian War*. New York: Free Press, 1996.

STRAUSS, B. & McCANN, D. (eds.), *War and Democracy: A Comparative Study of the Korean War and the Peloponnesian War*. New York: M. E. Sharpe, 2001.

TAPLIN, O., *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

______. Fifth-century tragedy and comedy: a synkrisis. *Journal of Hellenical Studies* 106, 1986, p. 163-174.

______. The new Khoregos vase. *Pallas*, 38, 1992, p. 139-150.

______. *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

THOMAS, C. S. G., *Early Greek Kingship*. Ann Arbor: Northwestern University, 1965.

VERNANT, J.-P., *Problèmes de la guerre en Grèece ancienne*. Paris: Seuil, 1968.

______. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

VIDAL-NAQUET, P., *The Black Hunter: Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

WALCOT, P., *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*. Cardiff: University of Wales Press, 1976.

WALLACE, R. W., Poet, Public, and "Theatrocracy": Audience Performance in Classical Athens. In: EDMUNDS, L. & WALLACE, R. W. (eds.), *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997, p. 97-111.

WALTON, J. M., *The Greek Sense of Theatre: Tragedy Reviewed*, Londres: Methuen, 1984.

WATSON, G. R., *The Roman Soldier*. 2 Ed. Londres: Routledge, 1983.

WEBSTER, G., *The Roman Invasion of Britain*. Londres: Routledge, 1999.

WEBSTER, T. B. L., *Greek Theatre Production*. Londres: Methuen, 1970.

______. *The Tragedies of Euripides*, Londres: Methuen, 1967.

WEST, M. L., *Studies in Aeschylus*. Stuttgart: Teubner, 1990.

WHITE, S. A., Aristotle's favorite tragedies. In: RORTY, A. O. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

WHITEHEAD, D. (ed.), *From Political Architecture to Stephanus Byzantinus: sources for the ancient Greek polis*. Stuttgart: Steiner, 1995.

WILES, D., *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WILLIAMS, R., *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILSON, E. & GOLDFARB, A., *Theater, The Lively Art*. New York: McGraw Hill, 1999.

ZEITLIN, F., Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. In: EUBEN, P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*. Berkeley, Los Angeles, New York, 1986, p. 101-141.

ZUNTZ, G., *The Political Plays of Euripides*. Manchester: Manchester University Press, 1963.

Atenas clássica. Um palco para as disputas teatrais cômicas, trágicas, satíricas. Uma praça para os debates entre os cidadãos nas assembleias. Essa cidade é ainda um dos campos de batalha de uma guerra prolongada e sangrenta: a Guerra do Peloponeso. Concomitante à guerra, Atenas é também um espaço disputado por comerciantes ávidos pelo lucro, pelos artesãos, pelos agricultores. Ao mesmo tempo, um lugar em que, da acrópole até às suas fronteiras, foram erigidos santuários para os devotos de Atena, Hermes, Apolo e muitos outros deuses. Ali, homens e mulheres celebraram os Mistériosde Elêusis.Atenas, território heterotópico, de múltiplos espaços e, em cada um destes, múltiplos sentidos. O drama euripidiano não passa incólume a toda a efervescência da vida na pólis. As peças de Eurípides abordam indiretamente os problemas do seu tempo. Nas peças, por meio de jogos de linguagem, o tragediógrafo opina, diverge, reforça; porém, há nas peças trágicas mais do que isso: o contexto da enunciação se mostra, com os valores e as marcas identitárias da cultura e da sociedade do seu tempo (e de outros tempos). Porém, quais os índices e os indícios da presença desses na produção teatral de Eurípides? Esta obra visa apresentar as possibilidades de construção historiográfica a partir da leitura crítica de peças trágicas, especialmente de Eurípides. O autor, Brian Kibuuka, especialista no drama euripidiano, opta por um recorte revelador nas múltiplas abordagens possíveis: através do estudo das relações entre o teatro euripidiano e a Guerra do Peloponeso - especialmente nas peças Hécuba, Suplicantes e Troianas-,ele abre uma janela para a investigação do cotidiano de encenação a partir das peças que fazem menção a enredos tematicamente beligerantes, ainda que encrustados na tradição épica troiana e tebana. A significativa contribuição desta obra está em ler a vida - e também a morte - no teatro. Enquanto as peças são gestadas, a guerra está em curso: o arco está retesado e os hoplitas vão para o campo de batalha. O sangue respinga no campo de batalha, mas também vira elemento cênico. Esta obra oferece chaves para encontrar traços desse 'sangue' bélico nos dramas de Eurípides.

EDITORA
PRISMAS

ISBN 978-855507026-6
9 788555 070266